
CORNELL UNIVERSITY LIBRARY
3 1924 106 277 712

Zeitschrift

für

vergleichende Literaturgeschichte

Herausgegeben

von

Dr. W. WETZ
o. Prof. a. d. Universität Freiburg i. B.

Dr. J. COLLIN
a. o. Prof. a. d. Universität Giessen

und

Dr. Ph. AUG. BECKER
o. Prof. a. d. Universität Wien

Neue Folge

Band XVIII :: :: Heft 1/2

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1910

Die Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte wendet sich vor allem solchen Aufgaben zu, die durch ihren Umfang oder ihr Wesen über die Einzelliteraturen hinausgreifen. Sie beachtet daher die literarischen Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Völkern, die Wanderungen beliebter Stoffe und Motive, die Entstehung und Verbreitung von Sagen, Märchen und Mythen und wo sie einzelne Erscheinungen herausgreift, würdigt sie sie vom universalhistorischen Standpunkt aus. Besonders will sie auch die im engeren Sinne „vergleichende" Betrachtung pflegen, für die Schiller in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Goethe in *Shakespeare und kein Ende* und später namentlich Taine Muster aufgestellt haben. Hierbei kommt es nicht darauf an, die Verschiedenheiten der verglichenen Erscheinungen aufzuzählen und aneinander zu reihen, sondern man sucht die tiefere Natur des zwischen ihnen bestehenden Gegensatzes aufzuweisen, zu erklären und nach den verschiedensten Seiten zu entfalten, so daß sich solche Entsprechungen ergeben wie in den bekannten Gegenüberstellungen antiker und moderner Dichtung in jenen Abhandlungen unserer großen deutschen Dichter. Ferner sollen alle allgemeinen Fragen, Probleme der Poetik, Prinzipien der literarhistorischen Forschung usw. eingehend berücksichtigt werden. Eine besondere Abteilung „Zur Theorie und Methode der Literaturgeschichte, Tagesfragen" bringt neben rein theoretischen Abhandlungen Würdigungen einzelner Erscheinungen oder ganzer Richtungen der deutschen und ausserdeutschen Literaturforschung, die auf ihre prinzipielle Bedeutung hin untersucht werden sollen. Eifrig gepflegt wird auch der Essay, der grosse Erscheinungen zusammenfassend behandelt.

Die Zeitschrift glaubt nicht nur durch den Inhalt sondern auch die Form der Beiträge (Abhandlungen, Vermischtes, Besprechungen) die Teilnahme weiterer Kreise beanspruchen zu dürfen.

Alle den Inhalt betreffenden Zuschriften, sowie Manuskriptsendungen beliebe man an einen der unterzeichneten Herren Herausgeber zu richten, dagegen alles Geschäftliche und Rezensions-Exemplare an den untenstehenden Verlag.

Die Herausgeber:

Prof. Dr. Ph. Aug. Becker, Wien, XVIII/3 Pötzleindorferstr. 1 — Prof. Dr. J. Collin, Gießen

Prof. Dr. W. Wetz, Freiburg i. B., Dreikönigstr. 17.

Der Verleger:

Emil Felber, Berlin W 57, Elßholzstr. 19.

Abhandlungen.

Zur Deutung Italiens.[1])

Von

R. A. FRITZSCHE.

Camillo von Klenze will die Deutung Italiens während der beiden letzten Jahrhunderte in ihrem Wandel und Wachstum schildern und diese Entwicklung soll als Vorwort dienen zu Goethes *Italienischer Reise*. Das Thema ist glücklich gestellt und trefflich behandelt.

Dass der Verfasser das Italien Goethes als das eigentliche Hauptstück so heraushebt, ermöglichte ihm gleich, die Fülle des Stoffes sicher aufzunehmen, denn für die allgemeine Geschichte und für die Würdigung Goethes gelten hier dieselben Gesichtspunkte. Auch im Äusserlichen zeigt sich Klenze sehr geschickt. Er versteht zu gliedern und zu ordnen. Umfängliche Anmerkungen entlasten den Text, halten die Bilderfolge „Italien“ von Störungen frei, sofern die Nachzügler der erledigten Zeitalter unter den Strich verwiesen werden. Sehr sauber sind die Schriftsteller ihren Gruppen zugeteilt; dabei aber hat Klenze reichlich Übergänge ausgezeichnet und Verbindungslinien nach allen Seiten gezogen, sodass der Verdacht des Schematismus schnell beschwichtigt wird. Die Freude an der ausgefeilten abschliessenden Wendung verrät französischen Einfluss, das Behagen am Zerlegen und Beschreiben anglo-amerikanische Gewöhnung, vor dem Versinken im Kleinlichen und vor dem Gemeinplatz behüteten den Verfasser sein litterarischer Weitblick und sein guter Geschmack.

1) Camillo von Klenze, *The Interpretation of Italy during the last two Centuries*. A Contribution to the Study of Goethe's *Italienische Reise*. The decennial publications second series vol. XVII. Chicago. The University of Chicago Press 1907. (XV u. 157 SS. 8⁰.)

Ich finde also an dem Buche innerhalb der abgesteckten Grenzen nur zu loben und habe auch gegen die Ausmessung dieser Grenzen nichts zu erinnern. Durch die Notwendigkeit buchmässigen Abschlusses verbot sich ein Auswickeln aller auftretenden Probleme; das zeitliche Nacheinander konnte nicht überall aufgehen in ursächliche Verknüpfung. Der Rezensent darf sich freier bewegen, er wird nicht zum Tadler, wenn er ergänzende Bemerkungen anfügt. Hat doch Klenze allererst den Zusammenhang geschaffen, der als eine neue Einheit künftig vorauszusetzen ist.

Italien bedeutet für jede einzelne Nation des westeuropäischen Kulturkreises mehr als jede einzelne von diesen Nationen für jede andere desselben Kreises. Denn was den Kulturkreis schuf, ist von dort gekommen: die römische Antike und das römisch formulierte Christentum. Eben darum wird aber Italien erst spät ein rein abgelöstes Objekt der Betrachtung. Je vielfältiger und je enger das lateinische Wesen eingewebt war in das transalpine Leben, um so weniger hat man dem örtlichen Ursprung jenes Wesens nachgefragt. Die Menschen des Mittelalters verharren durchaus in naiver Hinnahme, ein Land als beseelte Sonderheit können sie überhaupt nicht auffassen; die Renaissance sieht und sucht in ihrer Antike ein allgemein humanes Gebilde: das klassische Land erstellt wie einst das heilige die Lokalität für eine Idee und kaum mehr als diese. Montaigne als Humanist besass eine Welt unter seinen Büchern im Perigord; der Aufenthalt in Italien hat ihm wenig zugebracht. Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein sind Beschreibungen italienischer Reisen „Noten ohne Text"; es gilt nur die Scheune zu füllen, über deren Tor das Wort „Antiquitates" steht, und vom Erhabenen und Schönen ist das „Curieuse" noch nicht unterschieden. Die Gelehrsamkeit minderer Geister betäubt sich im Aufschichten lose verbundener oder ganz zerstreuter Einzelkenntnisse; kräftigere Talente beansprucht hier die junge mathematische Naturwissenschaft, verbraucht dort die erneuerte, polemisch unermüdliche Scholastik der Theologen.

Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bemerken wir eine Steigerung des Anspruches an Wirklichkeit, an ein Bewähren und Sichern der Vorstellung durch haltbaren Augenschein. Dabei wird Italien gegenständlich, und in der Geschichte der italienischen Reisen treten die Fortschritte jener Steigerung deutlicher als anderswo zutage. Was wir also an Italien lernen, ist fast noch wichtiger, als was wir über Italien erfahren. Klenze braucht gelegentlich das Bild einer Folge von



Entdeckungsreisen. Schritt für Schritt werden Städte, Denkmäler, Landschaft und Volksart einbezogen in den ästhetischen Begriff Italien. Wir tragen Punkt für Punkt in die Karte ein, bis das Land allenthalben erschlossen scheint. Mir kam bei der Lektüre ein anderes Gleichnis: das immer reicherer Chladnischer Klangfiguren bei steigender Tonhöhe. Auf der Fläche Italien zeichnen sich die Schwingungen des europäischen Geistes. — Die Eigenart des Rationalismus besteht nicht so sehr in seiner Scheu vor der letzten Tiefe als in einem Streben nach durchsichtiger Auffassung umschriebener Einheiten; die sinnliche Wahrnehmung wird nur soweit zugelassen, als sie dem klaren restlosen Verständnis sich fügt. Man flieht den Wust der Notizen, weil die wahllose Masse den Überblick erschwert. Mit dem Rationalismus haben Winckelmann und die Seinen den Zug zum Durchsichtig-Einheitlichen gemein. Bis dahin, aber auch nur bis dahin ist Klenze im Recht, wenn er beide Richtungen ineinanderzieht. Beide verwerfen den Schnörkel, aber durch Winckelmann wird eine Wirklichkeit gefordert, die sich von der rationalistischen scheidet wie organisches Leben von anorganischer Materie. Diesem Aufstieg entspricht ein weiterer Rückblick. Hatte der Rationalismus das Rokoko zum Zopf verkargt, so war er zwar weit genug entfernt vom Jugendgeist der Renaissance, aber er war doch in der Stetigkeit ihrer Formensprache geblieben. Winckelmann will der Antike wieder Aug' in Auge gegenüberstehen und damit tritt er aus jener Stetigkeit heraus. Barock, Rokoko und Zopf sind Abwandlungen einer Art zu sehen und zu schaffen. Winckelmann sieht auf eine andere und neue Art. Dieser Geist ist mehr als sein nächster Gegenstand. Winckelmann selbst bemerkt an hellenistischen und römischen Skulpturen eine Einfalt und Grösse, die wir diesen Werken nicht mehr zuerkennen; aber wir durften seine Kategorien auf die Parthenonskulpturen übertragen und das wesentliche ist eben die Entdeckung dieser Kategorien. Und wie Winckelmanns Art zu sehen innerhalb der Antike über sein Beobachtungsfeld hinausreicht, so bleibt sie in ihren Forderungen auf die Antike nicht eingeschränkt. Sie kleidet sich in diesem Manne nur antikisch, um ihrer selbst gewiss zu werden. Man begebe sich in den Bann seines quellenden Stils,[1]) man beachte, dass

1) Mit „quellend" bezeichne ich nur die Eigenschaft seines Stils, die bei Romantikern sich auch findet. Diese ursprünglich hervorbrechende Kraft wird aber von Winckelmann — und darin bleibt er einzig — in dem Moment, da sie Ausdruck sucht, durch Dialektik zu männlicher Anmut geformt. Carl Justis feine und sichere Analyse (*Winckelmann* [1]. II, 2. S. 227) bedarf der

der Verfasser der *Patriotischen Phantasien* hier verwandten Sinn begrüsste — die Richtung der Romantik aufs historisch-organische ist vorgebildet, ist schon wirksam in Winckelmann, Wilhelm Heinse bleibt sein Schüler, wenn er als erster „jene Liebe zum Mittelalter zeigt, die im neunzehnten Jahrhundert das Antlitz Italiens durchaus verändern sollte" (Klenze p. 47). Die Romantik erwirbt „a larger Italy", allmählich heben die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance sich ab, der gebildete Reisende verweilt dort, wo Aufklärung und Klassizismus gleichgültig oder abwinkend vorübergegangen waren. Das Eigentümliche des einzelnen Kunstwerks hatte Winckelmann an der Antike wahrgenommen, nun wird es überall in örtlicher und zeitlicher Bedingtheit erkannt. Dabei erfolgt eine Wechselwirkung zwischen dem aufnehmenden Menschen und der aufgenommenen Sache, sofern der einzelne Beobachter sich als Eigenart in dem Masse stärker empfindet, wie die Sache ihm eigenartiger erscheint. Ein schwebendes Gleichgewicht inniger Hingabe und hohen Selbstgefühls. Die Reisebeschreibung rettet ihren Gehalt in die Poesie, in die rhythmische Prosa. Dass die Betrachtung Italiens bei solcher Pflege des Ich und des warmen Eindrucks in subjektives Spielen zerflattere, war bei der hellen Erhabenheit der italienischen Entwicklung nicht zu befürchten. Die „Wonne der Wehmut" in der Campagna blickt auf die Weltgeschichte hin und ist doch etwas andres als „the joy of grief", als die Verliebtheit in die kleinen Leiden des einzelnen Daseins. „Empfindsame" Reisende hätten gegenüber dem Colosseum und dem campo vaccino versagt. So wurde durch die Romantik für Italien das Verhältnis des Ich zum Gegenstande nur gefördert, nicht verschoben, der Gegenstand selbst aber blieb den folgenden Geschlechtern bestimmt durch Goethes innerliche Objektivität.

Die Winckelmannische Wirklichkeit, von Winckelmann zunächst nur an der Kunst betätigt, hat sich in Goethe der Natur und dem Ganzen der Kultur zugewandt und zugleich an Italien das Modell ihrer Selbstdarstellung gefunden. Goethe „bedurfte eines homogenen Elementes, um sich ganz wiederzugewinnen".[1]) Italien war ihm homogen und das ist so sehr ein Faktum der europäischen Geschichte wie seiner Bio-

Ergänzung nach der genetischen Seite hin; auch Herder steht ja (*Krit. Wälder* I. 1) so unter dem Eindruck des gewordenen Stils, dass er dem werdenden nicht nachfragt. — Wegen der Berufung Mösers auf Winckelmann vgl. *Hessische Blätter für Volkskunde* Bd. VII (1908) S. 1. Anm. 1.

1) Karl Rosenkranz, *Göthe und seine Werke* ² S. 206.

graphie. Was besagt denn Goethes Realismus? Wahrhaftig nicht, dass Goethe eine unbestreitbare Existenz unverschleiert ergriffen hätte, sondern die gesetzmässige Vereinigung der in einer Zeit möglichen Ansichten in e i n e m Menschen, das Zusammentreffen der geschichtlichen Krystallisation mit einer persönlichen. Durch Goethe ist für die Auffassung Italiens ein neuer Anfang gesetzt, ja eine neue Naivität gegeben. Naiv bedeutet hier, dass Beobachtung und Wahrnehmung derselbe Vorgang sind, dass die Kenntnisse aufgehen in Bildung. Kein Ertrag vereinzelnden Studiums ist ausgelöscht, aber alles mündet in eine neue Ursprünglichkeit der Aufnahme.

Eine Not unseres Geschlechts hat einst, der am schwersten darunter litt, Henri Frederic Amiel in dem Wunsche ausgesprochen:

il faut renaître; . . . .
Et de l'instinct par la science
Reconquérir la profondeur.

(*Penseroso*, CLXVII. p. 125.)

In Goethe war das einmal erreicht, und was er in seinem ganzen Dasein für den Zusammenschluss unserer Kultur bedeutet, das bedeutet für dieses Dasein selbst die in Italien verlebte Zeit.

Klenze vergleicht die Tagebücher und Briefe aus den Jahren 1786 bis 88 mit der 1814 und in den folgenden Jahren redigierten *Italienischen Reise*. Dabei erhellt, dass Goethe in Ablehnung und Beistimmung den Standpunkt des ersten Erlebnisses nach fast drei Jahrzehnten festhält auch da, wo er über diesen Standpunkt hinausgekommen war. Die Noten zum Cellini (1803) zeigen ihn weitherziger im Urteil über florentinische Kunst als die *Italienische Reise*. Er hat in diesem Buche eine Vergangenheit rein herstellen wollen, dazu gehörte er sich selbst mit seinem damaligen Gesichtskreis, mit seiner abweisenden Geberde. Die Negation ist die erste Stufe der Orientierung und durfte als solche nicht verschüttet werden. Aber damit ist ein wesentliches noch nicht gesagt. Die *Italienische Reise* sollte die Erfahrung der Wiedergeburt nicht nur beschreiben, sondern darstellen als litterarisches Werk in einer Kunstform. Darum wird ferngehalten, was dieser Erfahrung fremd war, ferngehalten aber auch das Sprunghafte der ersten Mitteilung: in den Tagebüchern und Briefen sehen wir die „organische Ansicht" an den Gegenständen, an ihrem Erwerb sich üben und ausbilden; in der *Italienischen Reise* ist der Eindruck mit dem Gegenstande allenthalben vermählt; das ganze ist „idealisiert", d. h. aber nicht auf ein von ausserhalb eingeführtes Ideal ausgerichtet, sondern auf den

einhelligen Ausdruck der einwohnenden Idee gebracht. Es ist das „höhere Leben“, zu dem „sittliche Spiegelungen das Vergangene emporsteigern“.[1])

Jede Renaissance erledigt in sich den Humanismus, mittels dessen sie emporkam. Sie trägt ihn ab wie ein Baugerüst. Goethe hat in Italien die Griechen gesucht und dadurch uns das Griechentum goetheisiert. Seinen Begriff des Natürlichen formulierte er an den Werken der Alten, und dieser Begriff, nicht mehr die Antike unmittelbar, ward eine Norm für die Deutung Italiens im neunzehnten Jahrhundert. Von Victor Hehn dürfen wir sagen, er stehe zu Goethe wie Goethe zum Altertum steht. Die *Ansichten und Streiflichter*,[2]) so goetheisch sie aufgenommen sind, gehören dennoch nicht zur Epigonenlitteratur; in ihrer Systematik vollbringen sie einen Plan, den Goethe gehegt hat; in ihrer leuchtenden Gedrungenheit bewältigen sie das Stück von Erkenntnis Italiens, das über Goethe hinausliegt, jenes „essere nuovo“[3]) der Nationalität. Das Italien des *risorgimento* ist in das Italien Goethes hineingearbeitet auch ausserhalb des Kapitels „pro populo Italico“. Goethe erfasst vom *Werther* bis zu den *Wanderjahren* das Volk, von den Regierenden unterschieden, als Bestandteil der Landschaft, als gewachsene Menschlichkeit. Was besagte ihm der politische Tiefstand der italienischen Staaten gegenüber der Anmut des italienischen Volkes, die um so klarer heraustrat, je weniger dies Volk eine Nation war, gegenüber der frei natürlichen Haltung des einzelnen im privaten Verkehr, der Menge an festlichen Tagen! Archenholtz hatte — im Geiste der Aufklärung — Italien mit England verglichen und danach seine Richtersprüche gefällt; Goethe bemerkt und belacht, wie „so ein Geschreibe am Ort

1) Brief an Näke vom 31. Januar 1823.

2) Die erste Buchausgabe der *Ansichten und Streiflichter* (St. Petersburg 1867) ziehe ich den späteren vor. Sie zeigt den Verfasser in seiner Humanität noch unbeirrt. Hehn citiert (S. 105) das Buch „des ehrwürdigen [C. J. A.] Mittermaier“ über *Italienische Zustände* (Heidelberg 1844). Das ist eine statistische Apologie, gerichtet gegen die Verächter der „Welschen“ und damit auch gegen die gefährlichen Bewunderer des Landes, denen zur Staffage der Ruinen nur Räuber oder Bettler genehm waren.

3) Vgl. Pietro Colletta, *Storia del reame di Napoli* [2], vol. II. (Firenze 1848) p. 144 sq. (und Ludwig Bamberger, *Ges. Schriften* Bd. V. S. 207). Pietro Orsi (*Das moderne Italien*. Übers. v. F. Goetz, Leipzig 1902) gibt eine gute Übersicht über die politischen Ereignisse, aber die Nationalidee erfüllt ihn als persönliches Empfinden so unbedingt, dass ihm immer gerade das selbstverständlich ist, was wir verstehen möchten.

selbst zusammenschrumpft" (2. Dez. 1786). Er sträubt sich gegen die rationalistische Schablone, als welche denselben ökonomisch-statistischen Massstab überall anlegt. Kein Zweifel, von England her betrachtet machte das Italien des achtzehnten Jahrhunderts eine traurige Figur. Sah man auf die politische Wirklichkeit, so schien die grosse Überlieferung der politischen Wissenschaften in deren Geburtslande vergessen und endgültig verlassen. Und doch war diese Überlieferung als Lehre nie erstorben, als Litteratur selbst unter den Bourbonen in Neapel würdig betätigt. Sie kehrte bald ins Leben zurück und gelangte dabei von nur erörterten Grundsätzen der Verwaltung zu tapfer erkämpften Grundrechten der Verfassung. Hehn durfte den Staat in seinen Begriff Italiens als eines klassischen Bodens hineinziehen, weil die Italiener, den schlecht verstandenen Maximen des *Principe* vordem ausgeliefert, auflebten in dem hohen Sinne der *Discorsi* des Macchiavell. Wo Goethe nicht bejahen konnte, da mochte er nicht gestalten. Hehn erkennt ein Glied des Organismus „Italien", das zu Goethes Tagen unterbunden — in modernden Republiken, unter schlimmen Dynastien — regungslos gelegen hatte. Er verharrte also in der Goetheschen Idee, wenn er das Thema eines Archenholtz, nur nicht in dieses Rationalisten „grosstuiger, verachtender Manier" wieder aufnahm.

Die Reisebilder des sechsundzwanzigjährigen Hehn sind uns nach dem Tode des Verfassers bekannt geworden. Aus ihnen erfahren wir, wie dem Deutschen die romanische Prägung willkommen ist, wie in ihrem Anblick die mitgebrachte, als Wissenschaft und Empfinden erst virtuelle Bildung zur Form sich verendlicht, zum Stil sich abschliesst. Bei Hippolyte Taine waltet das umgekehrte Verhältnis. Er scheint auf der Hut vor dem eingeborenen rednerischen Vermögen. Er könnte durch Schilderung überzeugen wie Chateaubriand, aber er hemmt diesen Kunsttrieb, um alles in der Welt will er nicht schwärmen, nicht einseitig urteilen einer Wallung zuliebe. Taine schreibt körperlich und schwungvoll aus Anlage, seine Absicht geht auf Wissenschaft. So wird Hehn im Ziel morphologisch, Taine anatomisch-physiologisch; jener müht sich um die Synthese, dieser kann sich im Analysieren nicht genug tun; im Ergebnis genügt jeder beiden Forderungen, weil hüben und drüben der eine erwirbt, was der andere besass. — Hehn hat sich dem Mittelalter fern gehalten, besorgt, er möchte abkommen von Goethes Idee. Taine aber vollführt das Goethesche Programm nach Seiten der Erkenntnis durch jene grossartige Gastlichkeit des Geistes, die der Renaissance nicht gram ist, weil die Gotik Bewunderung verdient.

Klenze sagt (p. 129): „The *Voyage en Italie* may in a sense be regarded as the great complement of Goethe's *Italienische Reise*". War damit für die Deutung Italiens das mögliche erfüllt oder dürfen wir noch mehr erhoffen? Sollte nicht der persönlich-subjektive Eindruck im Verein mit der objektiv-wissenschaftlichen Ansicht d a s Buch über Italien hervorbringen? Um jedes Eigentümliche zu kennzeichnen, muss Taine die Gegensätze der Zeitalter herauskehren bis zur Härte. Sollten wir nicht seine Entschiedenheit bewahren und doch die zarteren Übergänge ins Licht setzen? Aus der Entwickelung der Litteratur seit der Romantik erfolgt dieser Wunsch, aber ich fürchte, wir stehen damit an den Grenzen der Individualität, die solcher Spannung nicht gewachsen ist. Schriftstellern unserer Tage gelingt es wohl, das ungeschichtlich abgesonderte Ich mit der tief aufgefassten geschichtlichen Erscheinung unlösbar zu verketten und in den Übergängen entgeht ihnen nicht der leiseste Farbenton aber der Gewinn wird teuer erkauft; schon erlahmt die gegenständliche Kraft, schwankt hinüber in tatlose Stimmung. Man lese die *Heures d'Ombrie* von Gabriel Faure.[1]) Das ist „scientific impression", gesättigt an aller historischen Kenntnis über Franz von Assisi und die umbrischen Maler, „einfühlend" und nirgends lehrhaft, in edler sanfter Sprache, niemals hart und dennoch klar bis auf den Grund, die Landschaft ein geographisches Bild und zugleich ein Zustand der Seele. Aber die Wirkung überdauert die Lektüre nicht, der Leser hat ein Gefühl, als wäre Duft vorübergezogen. Hebt so die letzte Kunst sich selber auf? Ich mag nicht antworten, ich stelle nur eine Frage.

Das Problem wird nicht genügend umschrieben, wenn wir auf die Litteratur allein hinblicken, als hätte sie Eigenbewegung. Wie Italien gegenständlich wurde, haben wir erfahren. Diesem Vorgang entsprach eine Wandlung in den Verhältnissen der europäischen Gemeinschaft. In dem Masse nämlich, wie die westeuropäischen Kulturen die aus Italien übernommenen Elemente eigentümlich verarbeiten, vergleicht jede Kultur ihre Art mit der italienischen. Je unabhängiger die deutsche, französische, englische Nationalität von unmittelbar-gegenwärtigen italienischen Einflüssen werden, um so plastischer und um so klarer sieht jede das Ursprungsgebiet dieser Einflüsse. Die Befreundung im Bewusstsein vollendet die Entfremdung von unbefangener Kindschaft.

1) In Paris 1907 als Buch erschienen, vorher als Artikel der *Revue des deux mondes* vom 1. Nov. 1907. p. 135—158.



Nun vollzog sich dieser Prozess der Nationalisierung vor unseren Augen an Italien selbst.[1]) Die sechste Grossmacht ist nicht mehr ein europäischer Mittelbegriff. Das bedeutet vielleicht das Ende der „interpretation of Italy".[2])

1) Den „Mittelbegriff" und das nationale Sonderrecht glaubte G. Mazzini noch verbinden zu können, ja er rechtfertigt seinen Patriotismus aus der Forderung, dass im dritten Italien die Kräfte der beiden ersten zusammenwirken sollen. *(Ai giovani d'Italia*. Cap. VIII). Nun betrachte man die italienische Litteratur der letzten Jahrzehnte Um nur ganz eignen Charakters zu sein, kehrt sie sich auch von der Antike ab, die doch hier zur Heimat gehört.

2) Freilich dürfen wir noch mancherlei nützliche Belehrung erwarten wie P. D. Fischer sie bietet in seinem ehrlichen Werke: *Italien und die Italiener am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts.* Betrachtungen und Studien über die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zustände Italiens. (Berlin 1899, 2. A. ebd. 1901). Aber das ist nicht mehr „Deutung" eines geheimnisvollen Wesens. Der Schleier ist gefallen, der Zauber ist gewichen.

Die Verfasserschaft der drei Texte des Piers the Plowman.

Von

OTTO MENSENDIECK.

In dem 2. Band der *Cambridge History of English Literature* stellt Professor John Matthews Manly von der University of Chicago in dem Artikel *Piers the Plowman and its Sequence* die Behauptung auf, die unter dem Namen *Piers the Plowman* bekannte Dichtung sei nicht das Werk eines Mannes, sondern die ursprüngliche Dichtung, A-text Pass. I—VIII, sei von einem andren Autor fortgeführt, der Pass. IX—XII verfasste, ein dritter habe den B-Text und ein vierter den C-Text geschrieben. Zur Begründung seiner Hypothese sagt Manly: die bisherige Annahme beruhe lediglich auf einem Vorurteil; jeder, der sich mit *Piers the Plowman* beschäftigte, sei ohne Kritik der Tradition gefolgt und habe ohne weiteres in diesen Visionen das Werk eines einzigen Mannes gesehen. Ein aufmerksames Studium zeige jedoch, dass zwischen A_1, d. h. A I—VIII, und A_2, d. h. A IX—XII, sowie zwischen A, B und C grosse unvereinbare Verschiedenheiten seien „*differences in diction, in metre, in sentence structure, in methods of organising material, in number and kind of rhetorical devices, in power of visualising objects and scenes presented, in topics of interest to the author and in views on social, theological and various miscellaneous questions.*" (p. 4.) Diese Verschiedenheiten könnten nicht allein durch das vorrückende Alter des Verfassers erklärt werden. Auch seien einzelne Stellen vorhanden, wo die späteren Texte die früheren ganz offenbar missverstanden hätten, z. B. das von B nicht bemerkte „*lost leaf*" in Pass. A. V. — Manly will in diesem Zusammenhang nicht weiter auf die einzelnen Verschiedenheiten eingehen, glaubt aber, dass aus der folgenden Inhaltsangabe allein schon sich die Richtigkeit seiner Behauptung erweisen werde. Dabei legt er hier das Hauptgewicht auf Gründe allgemeiner Art, z. B. darauf, dass von der Kunst der plastischen



Darstellung, der Klarheit der Sprache und der Durchsichtigkeit der Allegorie, die A_1 in so hohem Masse auszeichnen, in A_2, B und C nichts zu spüren sei (p. 17), und er fasst seine Kritik über A_2 dahin zusammen: „*In the third vision* (A IX—XII) *we have, not a poem written by the author of the first two, but the work of a continuator, who tried to imitate the previous writer, but succeeded only superficially, because he had not the requisite ability as a writer, and because he failed to understand what were the distinctive features in the method of his model.*" (p. 17.) Manly fügt dann noch einige kleinere Unterschiede hinzu: A_1 hat nicht das geringste Interesse für Kasuistik und Theologie, dagegen bilden in A_2 scholastische Fragen einen Hauptbestandteil, woraus sich ergibt, dass die Interessen von A_2 auf einem ganz andren Gebiet lagen (p. 18). Ferner erwähnt Manly noch, dass auch sprachliche und metrische Unterschiede existieren.

Dass zwischen A_1, A_2, B und C grosse Differenzen und Abweichungen vorhanden sind, ist ohne weiteres zuzugeben, und auch das ist nicht zu leugnen, dass A_2, B und C an künstlerischer Kraft und Einheitlichkeit mit A_1 nicht zu vergleichen sind. Es fragt sich nur, ob dieser Mangel an Form nicht durch den verschiedenen Stoff eine zureichende Begründung findet, denn das Thema ist hier und dort, in A_1 und A_2 etc., ein ganz anderes. In A_1 gibt der Dichter in grossen Zügen ein Bild der Erde und der verworrenen Menschheit. In A_2 grübelt er hin und her, immer über dieselbe Frage: *What is Do well, Do better and Do best?* Er beantwortet sie bald so und bald so, und in B und C verliert er sich so völlig in seinen Problemen, dass er bis zum Schluss zu keinem bestimmten Ziele kommt. In der Tat, wenn die Texte nicht unter einem Namen zusammengefasst wären, würde der Leser nicht vermuten, die Schöpfungen eines und desselben dichterischen Geistes vor sich zu haben.

Diese Empfindung war die ursprüngliche Veranlassung zu Manlys Hypothese. Daher müssen wir, um auf der Basis einer vorurteilsfreien Auffassung von dem Verhältnis der drei Texte zu einander zu stehen, von vornherein darüber klar sein, dass an und für sich die weitgehendste Differenz zweier Werke noch keineswegs zwei Verfasser voraussetzen lassen darf, und dass Dichtungen so verschieden an Form und Inhalt wie A_1 und A_2 etc. sehr wohl das Werk e i n e s Mannes sein können.

Ähnliches erleben wir häufig, dass von demselben Künstler ganz Ungleichartiges und Ungleichwertiges geschaffen wurde. Wie mannig-



faltig können die Ursachen dafür sein! Ausserordentliche Ereignisse und der Entwicklung nicht günstige Umstände lassen oft die ursprünglichen Gaben und Anlagen nicht zur vollen Entfaltung kommen. Nach dem Erstlingswerk erwartete man künstlerisches Schaffen nach einer bestimmten Richtung, etwa ein Talent zur plastischen Behandlung von Gegenständlichem, und Jahre später sehen wir denselben Geist sich in Problemen zergrübeln, die die Schöpferkraft lähmen. Werk reiht sich noch an Werk, und Bild an Bild, aber vergebens warten wir auf den grossen Wurf, mit dem die Gedanken eines reif und reich gewordenen Lebens in klarer Komposition zu Papier oder auf die Leinwand gebracht werden. Die Idee zwingt die Materie nicht mehr in feste Form. Ergreifend und erschütternd erklingen noch tief empfundene Motive, aber sie schliessen sich nicht zu dem gewaltigen Gemälde der Töne oder der Farben zusammen, das man einst von dem jungen „vielversprechenden" Künstler erwarten konnte.

Wie erklären wir uns diesen Bruch in der Entwicklung, diesen Abbruch des Könnens? Immer tiefer wird uns die psychologische Erkenntnis in die geheimnisvollen Seelenvorgänge hineinblicken lassen, um das Leben aus seinen Taten und Erlebnissen zu begreifen, aber wir verstehen schon jetzt, dass in Zeiten des Übergangs, wo wie im England des 14. Jahrhunderts alte Formeln ihre Kraft verloren haben, jugendliches Schaffen bei gereifterem Blick für die Verworrenheit und Zerfahrenheit der Umwelt leicht zu einem frühen Stillstand kommen kann. Die Lebenserfahrungen, zu zahlreich und mannigfaltig, zu fremd- und verschiedenartig, um ganz und restlos verarbeitet zu werden, schärften zwar den Blick für das Tatsächliche und gaben ein vielseitiges Interesse, aber da der feste innere Halt fehlte und der gesunde Instinkt, der zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem unterscheidet, so trübte die Fülle, die Überfülle der geschauten Bilder nur den künstlerischen Blick, der hinter den irdischen, mit einander kämpfenden und ringenden Erscheinungen den höheren Zusammenhang findet, dem nur der geniale Wille des echten Dichters Form und Ausdruck geben könnte. So entstehen in der ersten, der späteren und letzten Schaffensperiode verschiedenartige und verschiedenwertige Werke, die kaum von demselben Geist geboren zu sein scheinen.

Das ist eine wohlbekannte Tatsache. Die Geschichte der Kunst und der Literatur feiert zwar hauptsächlich die grossen, klar geschauten Werke. Die halb gelösten Probleme versinken in Vergessenheit. Darum lesen wir aus vergangenen Tagen nur selten von solchen, denen die Ge-

staltungskraft mit dem Alter verloren ging. Aber aus unserer Zeit wissen wir von vielen und finden dieselbe psychologische Entwicklung wie bei dem Verfasser des *Piers the Plowman*, die den gereiften Mann in Problemen stecken lässt, die ihm das naive Schauen und Schaffen seiner Jugend unmöglich machen. Wieviele Dichter am Ausgang des 19. Jahrhunderts, die uns einst als echte Künstlerseelen erschienen, und später von der Mannigfaltigkeit der Reize der Zeit zu schnell ermüdet, vielleicht auch im innersten Grund ihrer Natur nicht wurzelfest genug, über Schilderungen in dichterischer Form oder gar nur naturgetreue Wiedergabe irgendeines belanglosen Erlebnisses nicht mehr hinauskamen! Wir denken z. B., um nur einen von vielen zu erwähnen, an G. Hauptmann. Welch' eine Differenz zwischen den *Webern* und den *Jungfern von Bischofsberg*! — Dort alles anschaulich und voll frischen Lebens, ein Ganzes aus einem Guss, hier ein Suchen und Tasten und keine Vollendung. Wer würde es ahnen, dass das Werke desselben Dichters sind, zugleich mit *Hanneles Himmelfahrt* und *Florian Geyer* und der *Versunkenen Glocke* etc? Soziale Gemälde von hervorragender Plastik, verschwommene Märchenbilder mit unklarem, religiösem Hintergrund, undurchsichtige Symbolik mit ohnmächtigem Sehnen nach neuen ethischen Werten!

Gewiss ist es gewagt, einen mittelalterlichen Dichter mit einem modernen zu vergleichen. Wieviel differenzierter der Mensch des 20. als der des 14. Jahrhunderts! Aber aus solcher Parallele können wir immerhin entnehmen, dass Verschiedenartigkeit und Verschiedenwertigkeit von Form und Inhalt noch nicht an verschiedene Verfasser denken lassen sollten. Es genügt nicht, einzelne Differenzen aufzuweisen, mögen sie so gross sein, wie sie wollen, man müsste denn den strikten Beweis führen, dass dieselben mit der Natur und den Entwicklungs m ö g l i c h k e i t e n eines Menschen tatsächlich unvereinbar sind. Dieser Beweis ist durch Manlys Inhaltsangabe und Ausführungen nach unserer Meinung nicht geliefert, so dass man, was diesen Punkt anbetrifft, bei der bisherigen Auffassung bleiben dürfte, dass A-, B- und C-Text der *Visions concerning Piers the Plowman* das Werk eines Dichters sind, an dem er ein ganzes Leben arbeitete, indem er immer neue Gedanken und Beobachtungen, Stimmungen und Erfahrungen hineintrug und hinzufügte, so dass man davon sagen kann wie Goethe vom 2. Teil des Faust: „Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, Allein ein Ganzes ist es nicht!“

Im Folgenden werde ich die Richtigkeit der traditionellen Auf-

fassung zu begründen suchen, und zwar durch einige psychologische Erwägungen, die zu beweisen scheinen, dass die von Manly angeführten Unterschiede entweder nicht vorhanden oder in der Entwicklung des Dichters begründet sind, dass A_1 nur auf der Basis einer in A_2 skizzierten psychologischen Verfassung möglich ist und überdies mit A_2 im Endresultat übereinstimmt, und dass B nur als Fortsetzung von A und C nur als Weiterbildung von B verständlich ist.

I.

Über den Verfasser von A_2 schreibt Manly: "*The theme is not presented by means of vitalised allegory: there are allegorical figures, to be sure, but their allegorical significance is only superficial, not essential: they engage in no significant action, but merely indulge in debate and disquisition: and what they say might be said by any one else quite as appropriately and effectively. Moreover, the clearness of phrasing, the orderliness and consecutiveness of thought, which so notably characterise the early visions, are entirely lacking, as are also the wonderful visualisation and vivid picturesqueness of diction.*" (p. 17).

Ob in den Visionen von A_2 eine "*vitalised*" Allegorie vorliegt oder nicht, ist wohl Ansichtssache, über die eine Einigung schwer zu erzielen sein dürfte, ebenso wie darüber, ob die allegorische Bedeutung der auftretenden Figuren "*superficial*" oder "*essential*" ist; wir wenigstens sind überzeugt, dass dieselbe in A_2, B und C mindestens so "wesentlich" ist wie in A_1. Jedenfalls ist es aber für ihre Bedeutung ganz belanglos, ob sie "*in action*" oder "*merely in debate and disquisition*" auftreten, wenn nur das, was sie sagen, dem von ihnen dargestellten Charakter entspricht. Das ist aber der Fall, und es wird sich ergeben, dass Manlys Ansicht, „ihre Reden könnten ebenso gut und wirkungsvoll von irgend jemand anders geführt werden", auf einem Irrtum beruht. Wir beschäftigen uns daher nur mit den Hauptpunkten der Hypothese, dass es dem Verfasser von A_2 einerseits an „Klarheit der Sprache und geordnetem Gedankenaufbau", andererseits an „Anschaulichkeit der Schilderung fehle".

Dass letztere in A_1 grösser ist als in A_2, ist richtig. In A_1 ist alles von einer ausserordentlichen Plastik. Die Charaktere treten klar und scharf umrissen hervor, lebenswahr und deutlich wie auf einer Bühne ziehen die Personen an uns vorbei, und wir gehen mit ihnen hierhin und dorthin. Überall verfolgen wir ihr Tun und Treiben mit gleichem Interesse und Verständnis. — Aber wenn die Schilderung



in A_2 auch weniger plastisch ist, und die Ereignisse sich weniger schnell und abwechslungsreich abspielen, weil die durch den Gegenstand dieses Teils der Dichtung notwendigen und im Thema begründeten Gespräche sie zu oft und zu lange unterbrechen, so ist doch die Fähigkeit in Bildern zu denken und die Allegorie anschaulich darzustellen deswegen nicht geringer, ja wir meinen in A_2 besonders auffällig, da sie den Dichter veranlasst, selbst einen so abstrakten Stoff wie die Lösung eines schwierigen ethischen Problems in konkreten Vorgängen zu behandeln und alles, auch die verschiedenen Seiten des Seelenlebens, als Personifikationen zu sehen. Nicht nur "Clergy", „Scripture" und „Dam Study" treten redend und handelnd auf, sondern auch „Verstand" und gar etwas so Flüchtiges wie „Gedanke", und sind teilweise auch in ihrer äusseren Erscheinung bemerkenswert aufgefasst und beschrieben z. B. „Verstand" A. IX, 110 ff.:

He was long and lene . to loken on ful symple,
Was no pride on his apparail . ne no pouert nother,
Sad of his semblaunt . and of softe speche.

Höchst anschaulich sind auch die einzelnen Vorgänge, die sich doch ganz im Übersinnlichen bewegen, geschildert, z. B. gleich nach der eben zitierten Stelle, wo der Dichter „Gedanke" bittet, Vermittler zwischen ihm und „Verstand" zu sein, ibid. 113 ff.:

I durste mene no mateere . to make him to iangle,
Bote as I bad Thou3t tho . to beo mene bi-twene.
To putte forth sum purpos . to preuen his wittes.

Das setzt eine so eminente Veranlagung zur „visualisation" voraus, dass wir sie nur einem Dichter von der in A_1 gezeigten Gestaltungskraft zutrauen können, aber gewiss nicht behaupten dürfen, dem Verfasser von A_2 habe es im Gegensatz zu dem von A_1 so sehr an bildender Phantasie und dem Talent, anschaulich zu schildern, gefehlt, dass man für A_2 und A_1 unmöglich denselben Autor annehmen könne. Man muss ausserdem immer bedenken, dass in A_1 und A_2 ganz verschiedene Stoffe behandelt werden, dort eine Beschreibung der wirren Welt, hier die Erörterung der Frage nach dem höchsten Gut. Entsprechend werden hier und dort andre künstlerische und intellektuelle Fähigkeiten mehr in den Vordergrund treten müssen.

So wird auch in A_1 das Kompositionstalent des Verfassers und der geordnete Gedankenaufbau, den Manly ferner in A_2 vermisst, mehr zur Geltung kommen, aber es ist wohl zu beachten, dass sich auch in A_1 schon bedeutende, höchst überflüssige und den glatten Verlauf der



Erzählung störende Abschweifungen finden. In Pass. III 54—77 z. B. wird unser Interesse plötzlich durch einen moralisierenden Exkurs des Verfassers, in dem er sich selbst redend einführt, von „Lady Meede" abgelenkt. In demselben Passus unterbrechen l. 84—94 die gerühmte „*consecutiveness of thought*" ganz unnötigerweise. In 168 ff., in der Rede von „Consciene" lässt die „*orderliness*" zu wünschen übrig. — Auch wird man zugeben, dass „*composition in the larger sense of structural excellence*" (p. 12), die Manly so besonders für den ersten Teil von A_1 hervorhebt und „in gleichem Mass" in dem zweiten Teil, in Pass. V—VIII, finden will, in Pass. VII und VIII keineswegs gleichmässig vorhanden ist. Die Ereignisse spielen sich nicht mehr glatt und selbstverständlich ab vor unseren Augen wie in der ersten Vision. Solange er lediglich das Zeitbild entwarf, war alles einfach und klar und in grossen Zügen schritt die Handlung fast ununterbrochen vorwärts. Aber die Schilderung der sozialen Kämpfe gelingt ihm nicht in gleicher Weise. Man merkt, dass der Autor hier eine bestimmte Tendenz verfolgt. Er möchte vermittelnd dazwischen treten. „Am Vorabend des gewaltigen Kampfes zwischen Arbeit und Kapital steht er zwischen beiden mit einem weitherzigen Verständnis für beide" (Green), und er möchte mit seinen Versen zur Schlichtung des Streites und zur Wiederherstellung von Sitte und Ordnung beitragen. Diese Absicht stört die Naivität der einfachen Schilderung, sie wird sprunghaft und trägt einen ausgesprochen moralisierenden Charakter. — Dasselbe gilt von Pass. VIII, nur dass er hier den Zweck verfolgt, seinen religiösen Standpunkt gegenüber den konventionell kirchlichen Anschauungen zu kennzeichnen. Auch hier ist fast der ganze Passus nur ein langer Sermon des Dichters, der mit einem theologischen Disput zwischen Piers und einem Priester endigt.

Man kann also keineswegs behaupten, dass in A_1 durchweg „*orderliness*" und „*consecutiveness of thought*" vorhanden sei, im Gegenteil Pass. VII und VIII z. B. leiden schon z. T. an denselben Mängeln wie A_2, bezeichnenderweise weil in ihnen der Verfasser schon eine A_2 ähnliche Neigung, strittigen Fragen auf den Grund zu kommen, verrät. Entsprechend zeigt Pass. VIII 90 ff. auch schon „*interest in casuistry or theological doctrine*" (p. 18), die nach Manly nur „*notable features of the later passus*" (IX—XII) sein sollen.

Wir meinen daher, dass „*a tendency to rambling and vagueness*" und die Lust zu langen Sermonen, die in A_2 und besonders in B und C so störend wirken, in der Entwicklung des Dichters von Anfang an



gegeben sind, da sie sich schon in A_1 bemerkbar machen. Sie sind in A_2, B und C als eine im Verlauf der Jahre mehr und mehr zur „loquacitas senilis“ gewordene Eigenschaft des Dichters aufzufassen, die schon in seiner Jugend im Keim vorhanden war und stellenweise hervortrat, so dass wir hierin keinen Unterschied zwischen A_1 und A_2, vielmehr nur einen, beiden gemeinsamen Charakterzug sehen können, der unsere Anschauung, dass hinter beiden Teilen der Dichtung dieselbe Persönlichkeit zu finden ist, nur bestätigen kann.

II.

Die mangelhaftere Komposition, Abschweifungen vom Thema und weniger anschauliche Allegorie werden uns nicht weiter an der traditionellen Auffassung von dem Autor des *Piers the Plowman* irre machen. Soweit sie vorhanden sind, sind sie im Charakter des Dichters begründet oder durch den Stoff bedingt. Man könnte aber vielleicht noch daran Anstoss nehmen, dass der Verfasser, den anfänglich die Beobachtung und Schilderung sozialer Zustände fast ausschliesslich interessierte, sich auf die eingehende Bearbeitung eines so schwierigen ethischen Problems, wie es in A_2 vorliegt, einliess. Eine psychologische Vertiefung in den Charakter des Verfassers von A_1 lässt uns jedoch einsehen, dass auch ihn gerade dies Problem sehr intensiv beschäftigt haben muss, ja dass es im Mittelpunkt seines Sinnens und Denkens gestanden haben muss, als er seine Visionen schrieb. Zwar fragt er formell nicht viel, aber seine ganze Dichtung ist aus dem Geist des Zweifels an dem Wert des Bestehenden und aus unbefriedigter Sehnsucht nach Klarheit entstanden. Denn jemand, der so deutlich die Unzulänglichkeit aller gesellschaftlichen, aller rechtlichen und kirchlichen Einrichtungen, die Verwirrung aller sittlichen Begriffe und die Unsicherheit des moralischen Instinkts erkannt hat, muss unwillkürlich gefragt haben, woher kommt das? und wird diese ganze Verworrenheit nicht schildern, ohne zugleich nach Mitteln zur Befreiung und Besserung zu suchen. Das beweist an sich schon die scharfe Satire, bitteres Lachen unter Tränen zur Linderung von Schmerz und Zorn, das beweist besonders auch der Schluss. Denn hier erfahren wir, dass der Autor von der hergebrachten Religiosität nichts oder fast nichts mehr erwartet. Er verwirft die konventionelle Ethik seiner Tage, die eine dreifache war, verschieden für Laien, Religiose und erdwandelnde Heilige, und dem stellt er, ganz unerhört für seine Zeit, ein einfaches, stolzes, selbstbewusstes Dowell entgegen.

Sein Ablass, seine Rechtfertigung, seine Sündenvergebung, an der alle ehrlich Schaffenden und Strebenden teil haben sollen, heisst A. VIII 95: *Qui bona egerunt, ibunt in vitam eternam.* Ohne Einschränkung als Lebenshauptsache die Erfüllung der sittlichen Forderung: Dowell! — Man bedenke, wie das Leben des mittelalterlichen Menschen in der Kirchenlehre wurzelte, wie fest es mit Dogmen und Zeremonien, die den ganzen Tageslauf ordneten und beherrschten, verwachsen war, und man wird zugeben, dass der Dichter von A_1 diese religiöse Freiheit und Unabhängigkeit nur durch schwere innere Kämpfe errungen haben kann.

Sorge und Sünde sah er überall auf der Erde, auf dem „field full of folk", und den naiven Kinderglauben an die Kirche als die berufene Führerin und Trösterin der Menschen hat seine Lebenserfahrung ihm unmöglich gemacht. Jetzt glaubt er, die eigene Persönlichkeit muss den Menschen leiten. Dowell! Das wäre es! Die Menschen müssten gut sein, so handeln, wie Gewissen und Vernunft befiehlt. Aber konnte dieser Standpunkt ihn wirklich beruhigen? Die Morallehre allein genügt selbst im modernen Zeitalter nur wenigen. Man verlangt nach einem Halt im Übersinnlichen. Wieviel mehr musste das im Mittelalter bei einem offenbar religiös gerichteten Gemüt der Fall sein, bei dem noch die ganze kirchliche Tradition zu überwinden gewesen wäre! Wer nichts behalten hatte wie nur dies zwar schöne, aber ganz auf der eigenen inneren Autorität beruhende Prinzip, der musste nach einer genauen Definition, nach deutlicher Anweisung über den Weg der rechten Lebensführung fragen.

So erkennen wir aus dem Schluss von A_1, aus den inneren Kämpfen, die er bei dem Dichter voraussetzt, und aus den ungelösten Fragen, die er noch enthält, in doppelter Weise, dass der Dichter von einer seelischen Beschaffenheit gewesen sein muss, wie sie nun auf der anderen Seite gerade dem hin- und hergehenden Suchen nach dem Sinn des Lebens in A_2 zu Grunde liegt. Denn, wie man sich sonst auch zu A_2 stellen mag, das ist jedenfalls unzweifelhaft, dass sein Verfasser ein ernstlich nach Klarheit ringender Mensch war. Um und um wälzt er sein Problem: was ist Dowell, Dobetter und Dobest? Kaum hat er eine Antwort bekommen, sucht er schon wieder weiter. Dies aber, das ist wohl zu beachten, muss gerade die Entwicklung gewesen sein, die A_1 durchgemacht hat, und die psychische Basis, von der er sich zu jener bewundernswerten geistigen Höhe und Unabhängigkeit erhob, die die Wahrheit nicht bei Kirche und Priestertum, sondern im Menschen selbst findet „in der freien Persönlichkeit, nur geführt von Vernunft, Gewissen und

Gnade Gottes". (Dean Milman.) Wenn wir aber die psychologische Entwicklung, die A_1 durchgemacht haben muss, in der Fortsetzung seines Gedichtes finden, sollen wir dann annehmen, sie sei von fremder Hand hinzugefügt?

Dazu kommt nun noch, dass wir genau das gleiche Prinzip, Dowell als Hauptsache des Lebens, auch am Schluss von A_2 finden, so dass A_1 und A_2 im Endresultat ihrer Dichtung merkwürdig übereinstimmen und in ebendemselben Gegensatz zur kirchlichen Anschauung ihrer Zeit stehen, wie sich aus einem Vergleich ergeben wird.

In Pass. VIII lesen wir nämlich, dass „Truth" Piers einen Ablass a poena et culpa schickt, und Piers verkündet, dass alle, die rechtschaffen leben, von zeitlichen und ewigen Strafen befreit sein sollen. Ein Priester hört davon und möchte den Ablass lesen, als er aber nur die Worte VIII, 95 „*qui bona egerunt, ibunt in vitam eternam, qui vero mala in ignem eternum*" darin sieht, sagt er zu Piers, er könne darin keinen Sündenerlass finden, macht sich über Piers und seine evangelischen Anschauungen lustig und fragt ihn, woher er denn seine Weisheit habe. Darüber entspinnt sich ein Wortwechsel zwischen ihnen, durch den der Verfasser erwacht. Der Schluss, der von l. 132 an von Manly schon dem „continuator" zugeschrieben wird, enthält nichts Neues und führt nur aus, man müsse Piers recht geben, dass es nur auf Dowell ankomme 163 ff.:

And so bileue I lelly . (vr lord forbeode hit elles!)
That pardoun and penaunce . and preyers don sauen
Soules that han sunget . seuen sithes dedlich.
Bote trustene to trienals . treuly me thinketh
Is not so syker for the soule . sertes as Do-wel.

Vergleichen wir damit den Schluss von A_2, so lesen wir, dass der Dichter sich dort mit „Clergy" über den Sinn von Dowell unterhält. XI, 179 ff., wobei sie auf die Praedestination zu sprechen kommen. Der Dichter beruft sich auf Augustinus, dass Bauern und Hirten, also ungebildete Menschen leichter in den Himmel eingehen werden als „*grete clerkis*". Über diese Opposition gegen die damals herrschende Kirchenlehre ist Clergy sehr empört und will nichts mehr mit ihm zu tun haben, sehr anschaulich geschildert mit den Worten XII, 35:

Clergie in-to a caban . crepte anon after.
And drow the dore after him . and bad me go Dowel etc.

Der Dichter lässt sich dadurch aber nicht irre machen und will mit Hülfe seines gesunden Menschenverstandes (*Kynde Wit the confessour*



XII. 41) weiter nach Dowell suchen. „*Omnia probate*“ soll ihn führen, und „*quod bonum est tenete*“ wird ihn dann lehren, was Dowell ist, XII. 54. — Bis hier nimmt Manly A_2 an. Es folgen im Text noch ca. 40 Zeilen, deren Schluss das Vorhergehende gut zusammenfasst, XII, 94—98:

> And ther-fore do after Dowel . whil thi dayes duren,
> That thi play be plentevous . in paradys with aungelys!
> Thou shalt be lau3t into ly3t . with loking of an eye
> So that thou werke the word . that holy writ techeth,
> And be prest to preyeres . and profitable werkes.

Wir finden also hier wie dort, am Schluss von A_1 wie von A_2, denselben Vorgang: Streit mit dem offiziellen Kirchenglauben, der zu einer definitiven Absage an seine dogmatischen Formen führt, weil der Dichter seine ethischen Anschauungen für wichtiger hält und bei ihnen bleiben will. Durch diesen dem Sinne nach völlig gleichen Abschluss beider Teile werden dieselben nach unserer Meinung ebenfalls als Werke desselben Verfassers gekennzeichnet und zusammengefasst.

Alle die obigen Erwägungen scheinen uns die These, für den sogenannten A-Text zwei Verfasser A_1 und A_2 anzunehmen, zu widerlegen, und wir gehen jetzt zu dem Verhältnis der Autoren des A und B-Textes über.

III.

Nach den andren Orts[1]) angestellten Untersuchungen über Sinn und Bedeutung der Visiones de Dowell, Dobetter, Dobest, kann es uns nicht zweifelhaft sein, dass der B-Text von A verfasst ist. Denn dort ist nach unserm Dafürhalten nachgewiesen worden, dass der Dichter des Piers the Plowman in den Visionen der Pass. A. IX—XII, fortgeführt in B. XI ff., seine eigene Entwicklung, seit seiner frühesten Jugend durch das Jünglingsalter bis zum Mannesalter hin beschreibt, dass daher die allegorischen Figuren von Thought, Wit, Dam Study, Clergy, Scripture, Fortune, Couetyse-of-eyes, Kynde, Reason, Ymaginatyf verschiedene auf einander folgende Abschnitte seines eigenen Lebens nach seiner ethischen und religiösen Seite hin wiedergeben. Eingehende Beschäftigung mit dieser Frage seither hat uns in dem

1) Otto Mensendieck: *Charakterentwicklung* usw. *des Verf. v. Piers the Plowman*. Diss. Giessen 1900.



damals vertretenen Standpunkt nur bestärken können, auch beweist er sich, einmal angenommen, wenn nicht gewichtige Gründe dagegen angeführt werden, fast aus sich selbst dadurch, dass sich von ihm aus die Schwierigkeiten, die sich bisher dem Verständnis des Textes entgegenstellten, leichtlich beseitigen und erklären lassen. Das aber kann man von Manlys Hypothese nicht behaupten, durch die zum eigentlichen inneren Verständnis der Dichtung nicht viel beigetragen sein dürfte. Einzelne „*minor differences*“ können zwar damit erklärt werden, dass man mehrere Verfasser annimmt, aber die wirklich grossen Differenzen und Unklarheiten bleiben unerledigt, zum Teil auch unerwähnt. Erwähnt, aber nicht erklärt ist z. B., dass B bei der Überarbeitung den ganzen letzten Passus von A, nämlich XII, unberücksichtigt lässt und seine Fortsetzung von A direkt an A XI anschliesst. Unerklärt und unerwähnt ist, dass gerade an derselben Stelle sich auch zwischen B und C eine höchst auffällige Verschiedenheit findet, indem dieselben Vorgänge hier und dort in anderer Reihefolge erzählt werden und das in B Frühere in C später gelegt wird und umgekehrt. Unklar bleibt die innere Verbindung der einzelnen Abschnitte und der Sinn einzelner Partien durchaus dunkel, so dass man sich bei der Lektüre der Inhaltsangabe verwundert fragt, wie ein offenbar nicht unbedeutender Dichter so viel krauses Zeug an einander reihen und unter der Aufschrift „Träume über den Sinn des Lebens“ zusammenfassen mochte.

Erkennt man jedoch in diesen Visionen eine Art Autobiographie oder vielleicht besser „confessiones“ des Dichters, dann wird nicht nur das einheitlich und verständlich, was bisher eines fortschreitenden Gedankenganges zu entbehren schien, sondern es ergeben sich auch für die formellen und inhaltlichen Verschiedenheiten der Texte sehr einfache psychologische Erklärungen. Das Ganze wird zu einem wohldurchdachten Werke, und man ist nicht wie Manly gezwungen, z. B. zu sagen p. 26: „*as he enters upon this task he is perfectly helpless*“, oder p. 25: „*it is obvious that such writing defies analytical presentation.*“ Wir wollen diese unsere Behauptung an einigen von Manly abfällig beurteilten Beispielen prüfen. Dazu gehört die Vision von „*Haukyn the actyf man.*“ B. XIII. 224 ff. — C. XVI. 194 ff. Der Verfasser hat hier ein bestimmtes Ziel vor Augen und erreicht es auch. Freilich lässt der geschlossene Aufbau zu wünschen übrig, „*il est la victime et non le maître de sa pensée*“ (Jusserand), aber trotzdem kann man nicht behaupten, dass er sich endgültig von seinen Einfällen hin- und herwerfen lässt, wie Manly sagt „*he loses sight of his plan*“. (p. 26.) Der Gedankengang ist nämlich



dieser: Der Dichter war trotz seiner mannigfaltigen Lebenserfahrungen und -wandlungen, von denen er in dem vorhergehenden Passus berichtet hat, noch zu keiner festen Anschauung über das, was Dowell, das höchste Lebensprinzip, sei, gekommen. Wie zu vermuten war, konnten ihn die in seiner Jugend damit verbundenen Gedanken und Stimmungen auf die Dauer nicht befriedigen; er hatte mancherlei Bahnen verfolgt und mancherlei Richtungen angehört, aber nirgends die Sicherheit und den inneren Halt gefunden, nach dem ihn verlangte, wie man das damals so wie in allen reformationssehnsüchtigen Zeitaltern an vielen Menschen beobachten kann. Schliesslich sagte er sich aber, wie viele Kleriker in jenen Tagen in England, definitiv von der offiziellen Anschauung, dass die vita contemplativa die höhere Sittlichkeit und Religiosität darstelle, los und stellt ihr wie Wiclif und seine poor priests die vita activa gegenüber: „*Haukyn the actyf man.*“ Das ist die wahre und rechte Frömmigkeit trotz der Sünden, von denen er als Mensch nie ganz frei werden wird! — Um das recht klar zu machen, schildert er daher erst alle Todsünden, mit denen Haukyns Rock besudelt ist, und zeigt dann, wie er trotzdem ein gottgefälliges Leben führen kann. Damit ist der Dichter bewusst zu dem gewollten Ziel dieser Vision gekommen, die die aus seinen Lebenserfahrungen gewonnene letzte Antwort auf die Frage: was ist Dowell? enthalten soll. Die Antwort hiess, um das auch in diesem Zusammenhang zu erwähnen: In völliger Armut leben und alle Sorge für Nahrung und Kleidung Gott überlassen, mit den Worten: *fiat voluntas tua*, in dem Vertrauen, dass Gott das Leben, das er gegeben hat, auch erhalten werde, B. XIV. 39 „*For lente neuere was lyf. but lyflode were shapen.*“ Diese Anschauung muss den modernen Menschen etwas wunderlich anmuten, wir dürfen aber nicht vergessen, dass der Dichter damit auf dem Boden eines damals weit verbreiteten Frömmigkeitsideals stand, welches einerseits die Armen als die Frommen und Gottwohlgefälligen pries und andrerseits Arbeit und Frömmigkeit identifizierte.[1]) Das entspricht genau dem endgültigen ethischen Prinzip des Verfassers: „*Haukyn the actyf man*“ und „*poverty*“ stehen zusammen am Schluss der Visiones de Dowell. Nicht die vita contemplativa des Religiosen, sondern die vita activa in Armut geführt, ist der Sinn des Lebens. Darauf wollte der Verfasser hinaus, und dies Ziel ist auch erreicht.

1) U. A. bei K. Müller: *Bericht über den gegenwärtigen Stand der Forschung* etc. p. 72 in: *Vorträge der theolog. Konferenz z. Giessen.* 9. Juni 1887. Giessen 1887

Für Inhalt und Gedankengang der Pass. XIX und XX, in denen Manly ebenfalls ein „*hopeless wandering*“ sieht, verweisen wir auf die in der angeführten Dissertation S. 64—73, gegebene Erläuterung, deren Wiedergabe hier zu viel Raum in Anspruch nehmen würde.

Wir gehen daher gleich zu B. Pass. XI über, von dem Manly sagt: „*it is obvious that such writing defies analytical representation*“, und zwar scheint besonders der dort erwähnte Streit mit den Bettelmönchen einer sinnvollen Erklärung Schwierigkeiten zu machen (p. 25). Offenbar liegt die Sache aber so, dass der Dichter mit den „Friars“ in Streit geraten war darüber, wo er beerdigt werden würde. —

Wir wissen, dass damals die pfarramtlichen Rechte des Parochus auf Beerdigung, Beichte usw. durch die den Orden gewährten Privilegien durchbrochen wurden.[1]) Früher galt es für selbstverständlich, dass man bei der Kirche beerdigt wurde, in der man getauft war, wie auch ursprünglich nur mit den ecclesiae baptismales Kirchhöfe verbunden waren.[2]) Dann bekamen die Bettelmönche das Begräbnisprivileg in England und machten vielfach ein einträgliehes Geldgeschäft daraus.[3]) — Wie der Fall speziell für unsern Dichter lag, lässt sich aus dem Text nicht bestimmt erkennen; ob er sich von dem Privileg loskaufen sollte, um, wie er wünschte, B. XI. 64, in seiner Parochie beerdigt werden zu können, oder ob, entgegen früheren Abmachungen, die Bettelmönche jetzt, wo kein Geld mehr von ihm zu erwarten war, ganz bereit waren, bei ihm auf ihr Privileg zu verzichten. Für letzteres spräche B. XIII. 7 ff. und im Vergleich damit C. XVI. 11: „*ne corses of poure comune...in here kirke-ȝerd moste ligge*“, sowie eine Stelle bei Wiclif:[4]) „*freris drawen to hom confessioun and birying of riche men . . . bot thei wil not cum to pore mennis dirige, ne resseyve hom to be biryed amonge hom.*“ Wie dem auch sei, jedenfalls hatte dieser Streit zur Folge, und das ist in diesem Zusammenhang das Wissenswerte, ihm darüber die Augen zu öffnen, dass es den Bettelmönchen nicht um die heilige Handlung sondern nur um das Geld zu tun war. Es war ihnen ganz gleichgültig, wo er beerdigt wurde, „*bi so ye hadde my siluer*“, wenn sie nur Geld von ihm bekämen, soll wohl bedeuten, da sie ja doch kein Geld von

1) A. K. Richter: *Lehrb. d. kath. u. evang. Kirchenrechts.* Lpzg. 1848. S. 242.

2) C. Gross: *Lehrb. d. kath. Kirchenrechts.* Wien 1894. S. 234.

3) A. Rashdall: *The Friars Preachers.* Collect. Oxford. Hist. Soc. 1890. S. 200.

4) Wiclif: *Select Works* ed. Arnold Oxford 1869-71. 3rd Vol. p. 374.

ihm bekämen. — Dies Erlebnis wird für ihn eine sehr bedeutsame Lebenserfahrung. In der Zeit, von der er sagt B. XI. 49: *„coueytyse of eyes cam ofter in mynde than Dowel or Dobet“* hatte er sich, wie üblich, durch einen für Geld leicht erhältlichen Ablass schnell über seinen sündhaften Lebenswandel beruhigt. Jetzt bei dem Gedanken an seinen Tod wird er durch das Verhalten seiner bisherigen Freunde und Berater aus seiner Gewissensruhe aufgerüttelt, und er erkennt zu seinem Schrecken, wie wenig von solchen kirchlichen Gnadenmitteln zu halten sei. — Er will öffentlich gegen diesen Unfug auftreten. Erst halten ihn noch allerlei Bedenken, „lewte“ B. XI. 84 ff., zurück. Dann aber fühlt er sich in seinem Vorsatz bestärkt durch „Scripture“. Denn „Scripture“ lehrt ihn B. XI. 106 ff.:

> Multi to a maungerye . and to the mete were sompned.
> And whan the peple was plenere comen . the porter unpynned the ȝate
> And plukked in pauci priveliche . and lete the remenaunt go rowme!“

Dadurch wird die ganze Absolution wertlos. Dem Dogma von der Beichte widerspricht die biblische Prädestinationslehre, und daher erörtert er jetzt im Folgenden die Frage der Gnadenwahl. — Wir sehen, eine Analyse und durchaus einfache und ungezwungene Erklärung dieser von Manly als unklar bezeichneten Stelle ergibt sich im engsten Anschluss an die Worte und den Gedankengang der Dichtung ohne weiteres, wenn man die Lebensschicksale des Verfassers als Basis annimmt.

Dasselbe gilt von dem ganzen Pass. XI, auf den wir jetzt eingehen, wobei sich auch andre Schwierigkeiten erklären werden z. B. warum A. XII ausfällt, und warum B. X 115 *„is a promise of a discussion which occurs in XII“* (p. 23). Für letzteres ist der Grund nicht der, wie Manly meint, (ibid.) dass B. XII früher verfasst ist, da der Dichter bei seiner Charakteranlage garnicht im Stande sei, etwas, was ihm jetzt einfällt, für sich zu behalten und erst später anzubringen, sondern dieser Hinweis in B. X 115 erfolgt, wie wir sehen werden, deswegen, weil er die Vorgänge von B. XII schon erlebt hatte, nicht nur als er B. X, sondern wahrscheinlich ehe er den ganzen B-Text schrieb. Er war daher mit dem in A Berichteten und jetzt aus A in B Wiederholten nicht mehr einverstanden, weil nämlich die vor Abfassung des B-Textes gemachten Lebenserfahrungen, die dann in B XI und XII berichtet werden, seinem ganzen Denken eine andre Richtung gegeben hatten. Und das deutet er schon hier B. X. 115 an:



Ymaginatyf her-afterward. shal answere to ȝowre purpos,

nämlich in B. XI. 400 ff. resp. XII. 1 ff., besonders 72 ff., 217 ff., und 232 ff.

Diese Vision mit „Ymaginatyf" ist daher auch besonders beweiskräftig für unsre These, dass wir es hier mit Confessiones des Verfassers zu tun haben. Denn wir sollen hier ja, wie er B. X. 115, sagt, erfahren, warum er die in B. X, wir wiederholen aus A übernommenen, Ansichten nicht mehr vertritt und, wie wir gleich hören werden, auch bereut. — Wir finden hier nämlich ein Gespräch zwischen „I" und Ymaginatyf". Beides ist, wie wir behaupten, er selbst.

„I" kann nur der Dichter selbst sein, weil „Ymaginatyf" diesem „I" vorwirft, dass er sich so viel mit dem Dichten abgäbe. Es wären schon genug Bücher geschrieben B. XII. 18 „*to telle men what Dowel is.*" „I" erwidert, wenn ihm nur irgend jemand sagen würde ibid. 27 „*what were Dowel*", dann würde er diese Arbeit lassen. Also ist „I" der Sucher nach Dowel und der Dichter dieser Visionen.

Das ist andrerseits aber auch „Ymaginatyf". Denn „Ymagitatyf" ist für die damalige Psychologie einfach ein Teil des Gehirns, und zwar ist es die Einbildungs- oder Vorstellungskraft, die in einer der drei Kammern, in die man sich das Gehirn zerfallend denkt, wohnt.[1]) Durch diese Kraft vermag der Mensch sich die Gestalt und Ähnlichkeit nicht anwesender Dinge zu vergegenwärtigen im Gegensatz zu „Wit" cf. A. IX. 105 der Fähigkeit Anwesendes zu erkennen. In dieser Bedeutung hat der Dichter das Wort imaginatio gebraucht, da es ihm als terminus technicus bekannt gewesen sein muss. Denn aus A. X. 1 ff. = B. IX. 1 ff. kann man nachweisen, dass ihm die damalige Psychologie des speculum naturale des Vincentius Bellovacensis, vielleicht nach der auch von Rich. Rolle erwähnten Bearbeitung des Bartholomew, vertraut war.

Er spricht nämlich A. X. 1 ff. von „*anima*" und von „*sire Inwit*", und seinen „*fyue feire sones, Scowel, Seywel, Herewel, Worche-wel-with-thin-hond und Gowel*" "*Inwit*" ist nicht einfach gleich „*conscience*" wie bei Rich. Rolle, Pricke of Conscience 5428: „*conscience that es called Ynwitt*", sondern wie aus A. X. 49-50: „*Inwit thorw his connynge he kepeth caro et anima*" hervorgeht, gleich dem intellectus des Vincentius.

1) Das Folgende beruht auf Buch III des Bartholomew: *De Proprietatibus Rerum* trslt. by Trevisa. Brit. Mus. und auf cap. XXV ff. des Vincentius Bellovacensis: *Speculum naturale*. A. Koberger. Nürnberg 1486.

der von den sensus getrennt ist und über ihnen steht, denn er gehört zu den „*vires animae quas habet quo ad se videlicet quae sensus corporis excedunt*".[1]

Von diesen sensus spricht der Dichter in sehr bemerkenswerter Weise. Sie sind die fünf Söhne des Gewissens und heissen: Gesicht, Sprache, Gehör, Handarbeit und Gehen. Nach der Psychologie seiner Zeit zerfiel nämlich die Seele in anima vegetabilis, sensibilis et rationalis.[2] Die „*soule vegitable*" mit ihren „*foure vertues of appetyte, digestion, retentiue et expulsiue*"[3] ist hier naturgemäss weggelassen, weil es sich ja um Dowel, um ein ethisches Gut, handelt. — Die „*soule sensible*" zerfällt in „*soule sensible apprehendynge*" und „*motiue*". Zur ersteren gehören die fünf Sinne, von denen aber wiederum die, welche nur „*animali necessarii sunt*" und „*ad corpus ordinati*"[4] nämlich *tactus, gustus, olefactus* nicht erwähnt sind, sondern nur „*Seowel*" und „*Herewel*", die Vincentius „*ad animam ordinati*" nennt, und die „*propter bonum sunt id est propter bene esse.*"[5] Zwischen Gesicht und Gehör ist „*Seywel*", die Sprache, eingeschoben. Das hat seinen guten Grund darin, dass die Zunge, soweit sie zum Sprechen dient und daher „*vox*" ist, samt „*visus*" und „*auditus*" zu den „*sensus qui propter bonum sunt*" zählt, daher auch im Kapitel über „*auditus*" behandelt wird.[6]

Ausser diesen drei nennt der Dichter noch die Arbeit der Hände und Gehen. Denn der andere Teil der „*soule sensible*" ist die „*soule sensible motiue*" und zerfällt in „*vertue operatiue workynge*,"und „*vertue progressyue goynge*".[7]

Über den beiden, der *anima vegetabilis* und der *anima sensibilis*, steht die *anima rationalis, inwitte,* gleich *intellectus* und *ratio* „*vires animae quas habet quo ad se*", welche „*sensus corporis excedit*"[8] und „*may be departed fro the bodye*".[9]

Daraus ergibt sich, dass der Verfasser die Psychologie genau stu-

---

1) Vinc. cap. XXVIII.
2) Vinc. cap. XXV—XXVIII. Barth. III. 7.
3) Barth. ibid. 8.
4) Vinc. XXVI. 17 u. 20.
5) Vinc. ibid.
6) Barth. 56.
7) ibid. 12.
8) Vinc. XXVIII.
9) Barth. III. 6.

diert hatte, und da B sie ohne weiteres übernimmt, geht man wohl nicht fehl, wenn man dasselbe für B zugibt. Dann konnte er bei „ymaginatif" an nichts andres denken als an die eigene „*virtus commemorativa*", die ihm weit entfernt liegende Dinge ins Gedächtnis zurückrief. „Ymaginatyf" ist also ebenfalls er selbst, ein Gespräch zwischen „Ymaginatyf" und „I" ein Selbstgespräch, das durch den Inhalt den Charakter eines Selbstbekenntnisses hat, und dessen tatsächliche Einzelheiten daher von biographischem Wert sind.

Wie verhalten sich nun dazu die Ereignisse in A und B? Die ganze Dichtung des A-Textes endet in einer scharfen Stellungnahme des Autors gegen „Clergy", die mit mancherlei Argumenten, besonders mit Gnadenwahl, Erbsünde und Erlösung begründet wird, und dazu führt, wie wir gesehen haben, dass „Clergy" nichts mehr mit ihm zu tun haben will. A. XII. 35 ff. — B. stellt sich erst, in Pass. X, auf denselben Standpunkt und wiederholt diesen ganzen Kampf gegen Clergy in derselben Weise, fügt auch noch allerlei Argumente hinzu, um ihn recht anschaulich zu machen, obgleich er vorausschickt, B. X. 115:

Ymaginatyf her-afterward. shal answere to ȝowre purpos,

dass er alles später widerlegen wird. Und das geschieht denn auch, in Pass. XI und XII, aber nicht so, dass er einfach Gegenargumente bringt, sondern er berichtet eine Reihe Erlebnisse, die ihn dazu geführt haben, seine frühere Opposition gegen „Clergy" aufzugeben und zu bedauern, XI. 402 ff. Das ist sehr bedeutsam! Der veränderte Standpunkt wird psychologisch motiviert, durch mancherlei Ereignisse, bis schliesslich „*with me gan one dispute*" — hier taucht verschiedentlich der ungenannte „one" auf — „*and sithen kam Kynde*", ibid. 311 u. 312, und durch „Kynde" kam er zu „Resoun" und dann zur beschämenden und schmerzlichen Einsicht, dass er sich damals durch sein vorschnelles Aburteilen über „Clergy" selbst den Weg zur Erkenntnis verschlossen habe.

B. XI. 402 ff.:

„Haddestow suffred", he seyde . „slepyng tho thow were,
Thow sholdest haue knowen that Clergye can . and conceived more
through Resoun;
For Resoun would haue reherced the . riȝte as Clergye saide;
Ac for thine entermetyng . here artow forsake. —

Jetzt denkt er anders wie damals, als er Clergy so scharf kritisierte, aber nicht Verstandesargumente sprechen g e g e n A und f ü r Clergy, sondern der Gesinnungswechsel entsteht durch Lebenserfah-



rungen und -schicksale! Damals sagte er, A. XI. 268 ff., ‚Clergy“ **nützt** nichts zur Seligkeit, 295: *Ecce ipsi ydioti rapiunt celum, vbi nos sapientes in infernum mergemur*, und 285:

And ȝet I forget ferthere . of fyve wyttis techinge
That Clergie of Cristis mouth . comendet was euer.

Jetzt, B. XII. 135, weiss er auch:

Ac thorugh her science sothely . was neuere no soule ysaued.

aber er folgert nicht so wie früher, sondern im Gegenteil B. XII. 72:

Ac ȝit is clergye to comende . . . . .
94: For-thi I conseille the for Christes sake . Clergye that thow louye
128: For Clergye is kepere . under Cryst of heuene usw.

Damals hat er „Clergy“ alle möglichen Fragen entgegengehalten. z. B. B. XII. 158:

How that lewed men liȝtloker . than lettred were saved

cf. A. XI. 293 ff., und B. XII. 214:

And why that one thef on the crosse . creaunt hym ȝelt usw.

cf. A. XI. 271 ff.:

A Goode Friday, I fynde . a feloun was sauid usw.

und B. XII. 233:

Why Adam ne hiled nouȝte firste . his mouth that eet the apple,

cf. A. XI. 66:

Whi wolde god vr saueour . suffre such a worm
In such a wrong wyse . the wommon to bi-gyle?

Jetzt bekommt er zur Antwort B. XII. 217:

And so I sey by the . that sekest after the whyes
225: Clergye ne Kynde witte . ne knewe neuere the cause
Ac Kynde knoweth the cause hym-selue . and no creature elles
235: Kynde knoweth whi he dede so . ac no clerke elles.

Und so ist der ganze Abschnitt von B. XI. 364 bis XII. 293 nur eine Widerlegung und Verurteilung des in A. XI = B. X erzählten Streites mit „Clergy“, den der Dichter jetzt aufs tiefste bedauert B. XI. 426:

There smit no thinge so smerte . ne smelleth so soure
As Shame, there he sheweth him . for euery man hym shonyeth!

und von dem er weiss, dass er damals durch seinen Stolz und Hochmut entstanden ist B. XI. 413:

Pruide now and presumpcioun . per-auenture, wole the appele,
That Clergye thi compaignye . ne kepeth nouȝt to sue.

Daraus aber, dass diese von der früheren abweichende Meinung nicht auf Verstandesargumenten beruht sondern das Resultat eines durch die vom Dichter beschriebenen Ereignisse motivierten Gesinnungswechsels ist, der ihn sogar sich seiner Vergangenheit schämen lässt, geht rückschliessend hervor, dass die frühere Anschauung über Clergy seine

eigene war, also die des Dichters von B. Sie findet sich aber ursprünglich in A. Wir müssen also, zwei Verfasser vorausgesetzt, zwei total gleich denkende und dasselbe erlebende und empfindende Menschen annehmen, oder wir verzichten auf zwei Verfasser, und wir erkennen, dass B. sich in B. XI und XII mit den Vorgängen in A. XI identifiziert, dass es seine Erlebnisse waren, und dass die Visionen in A und in B Konfessionen desselben Dichters sind, und zwar schrieb er den B-Text, weil seine Lebenserfahrungen ihn zu einer Umarbeitung und Fortsetzung der in A erzählten Erlebnisse drängten.

Damit beantworten sich nun auch andere Fragen, die sich einem an dieser Stelle unwillkürlich aufdrängen. Erstens: woher kommt es, dass hier lange Zeit das eigentliche Thema, was ist Dowell? garnicht erörtert wird, obgleich wir wissen, dass der Verfasser sich damit ausschliesslich befassen will? Wir nehmen das in B. XI. 1 ff. Berichtete als autobiographisch und hören, dass sein Lebensinteresse damals ganz anderen Dingen zugewandt war. Die erste Antwort auf die alte Frage gibt er selbst, B. XI. 402, und zwar einem lediglich mit „one", ibid. 400, Bezeichneten, und sie lautet höchst merkwürdig, ganz anders wie früher: „*to se moche and suffre more*", sie ist aber ein richtiger Ausdruck für die gedrückte seelische Verfassung, in der der Dichter, bei unserer Auffassung seiner Dichtung, damals im Hinblick auf die leichtsinnig verlebten Jahre gewesen sein muss. — Die nächste Antwort kommt von „Ymaginatyf", also, wie wir oben gezeigt haben, auch von ihm selbst, und sie heisst XII. 30 ff. Glaube, Liebe, Hoffnung „*ac none so sone as charite*!"—Und dann erst, im Pass. XIII, hat man den Eindruck, dass die Frage wirklich erörtert wird, in einer lebhaften Diskussion, die an Anschaulichkeit und charakteristischer Zeichnung hinter keiner Schilderung in A_1 zurückbleibt. Jetzt hat er für sich den festen Punkt gefunden, von dem aus er sich mit anerkannten Autoritäten wie einem Doktor der Theologie über den höchsten Wert des Lebens auseinanderzusetzen wagen darf.

Bei unserer Auffassung ist zweitens auch die auffällige Verschiedenheit und Umarbeitung der drei Texte an dieser Stelle begreiflich. A. XII ist fortgelassen, und B und C sind durchaus anders gruppiert. Enthalten diese Visionen eine Beschreibung seiner Lebensschicksale, dann berichtet der Dichter in B. XI, wie er sich weiter entwickelt hat seit jener Zeit, wo er aus sich selbst und durch seinen Umgang dazu kam, sich der theologischen Wissenschaft und dem dogmatischen Kirchenglauben gegenüber kritisch und skeptisch zu verhalten. Wir erfahren, dass er

in Leichtsinn und Sorglosigkeit dahin gelebt hat, ganz weltlichem Treiben und sinnlichen Genüssen hingegeben, bis jene oben berichteten Ereignisse eintraten, sein Zerwürfnis mit den Bettelmönchen und dessen Folgen, die in ihm einen vollkommenen Gesinnungswechsel hervorriefen. Von dieser veränderten Sinnesrichtung erscheint ihm in den Selbstbekenntnissen von B die psychologische Begründung jenes jugendlich vorschnellen Verhaltens wichtiger als die daraus entspringenden Taten. Darum lässt er diese, wie er sie in A. XII erzählte, fort. Denn er will in B. XI darauf hinaus, zu berichten, wie er zur Selbsterkenntnis kam, und so legt er in B ein freimütiges Bekenntnis seines verkehrten Lebenswandels ab und der sinnlichen Triebe, die ihm damals die Erde mit ihren schönen Freuden verlockender erscheinen liessen als alles Suchen nach Dowell B. XII. 47 ff.

In C ist die Reihenfolge der Ereignisse an dieser Stelle eine andere, und die verschiedenartige Darstellung dieser für die Entwicklung des Dichters höchst wichtigen Ereignisse scheint uns für das Verhältnis von B zu C sehr bedeutsam und einen fast zwingenden Beweis zu enthalten, dass auch C demselben Verfasser zugeschrieben werden muss. Denn nur der Erlebende kann nach unserer Meinung dazu kommen, die Folge und innere Motivierung der Erlebnisse so abzuändern, wie es in C geschieht. Denn in C wird B. XI. 1—35 vor B. X. 332 ff. erzählt und in B C. XII. 163ff. vor C. XII. 202ff., wobei B. XI 1—35, das in B Spätere, C. XII. 163 ff., also dem in C Früheren, entspricht und B. X. 332 ff., das in B Frühere, C. XII. 163 ff., dem in C Späteren, d. h. während in B der sorglose Leichtsinn erst auf die kritischen Debatten mit „Clergy" folgt, erzählt C, dass diese Kritik an „Clergy" schon aus der Lust an weltlichem Treiben entstanden sei und die ganzen Ereignisse in C. XII. 163—XIV. 128 = A. XI. 221 bis Schluss und = B. X 332—XI. 308 werden von C. als Folge von „Rechelessnesse" aufgefasst, C. XII. 195 und XIV. 129. Wir bezweifeln, dass ein Überarbeiter sich so in den Charakter und das Leben des Verfassers von A und B versenkt hat, dass er dessen Ansichten und Erlebnissen diese neue, wie wir sagen müssen, durchaus zutreffende psychologische Motivierung geben konnte. Denn diese Darstellung in C ist für die tiefere psychologische Erkenntnis die richtigere: die aufbegehrende Art zu räsonnieren und am Dogma herumzutüfteln in A ist nur erklärlich aus dem sorglosen, übermütigen Drang nach Freiheit, der aus heissem, sinnlichem Lebenstrieb entsteht und daher gegen die geistige Bevormundung und die asketische Moral der Kirche revoltiert.

Es würde zu weit führen, wenn wir das Verhältnis von B zu C hier noch näher erörtern wollten, und wir fügen daher nur noch hinzu, dass ein weiterer Beleg dafür, für B und C denselben Autor anzunehmen, darin zu liegen scheint, dass die in C enthaltenen religiösen und ethischen Anschauungen durchweg auf der bereits in B eingeschlagenen Linie weitergebildet sind, und diese Weiterbildung war nach unserer Meinung die Veranlassung zu der in C vorliegenden Umarbeitung.

Die sonst von Manly noch angeführten kleineren Differenzen in einzelnen Fällen (p. 32) sind bis auf eine oder zwei mit der Überarbeitung durch denselben Verfasser ohne weiteres vereinbar, auch die aus C angeführten Zeilen, denen man leicht eine Anzahl solcher gegenüberstellen kann, wo C den Gedanken viel schärfer fasst und ausdrückt als A oder B. Eine wirkliche crux enthält unseres Erachtens nur A. V. 235-236, wo nach Manly ein Blatt verloren gegangen ist, und dieser Verlust wird von B nicht bemerkt. Diese eine Tatsache kann aber wohl gegenüber den im Vorstehenden für e i n e n Verfasser angeführten Argumenten nicht in Betracht kommen.

Zur altirischen Sagendichtung.[1])

Von

W. WETZ.

Mit grossem Eifer sucht man neuerdings die in vieler Hinsicht so bedeutsame altirische Litteratur, deren Sprache doch nur wenige kennen, durch Übersetzungen allgemein zugänglich zu machen. In Deutschland hat uns Thurneysen eine Auswahl der schönsten *Sagen aus dem alten Irland* geschenkt und Windisch in den *Irischen Texten* die erste vollständige Übersetzung des *Viehraubs von Cualnge (Tāin bo Cualnge)*, der wichtigsten Erzählung aus dem Sagenkreis von Cuchullin, gegeben. In Frankreich haben Arbois de Jubainville, der Herausgeber des *Cours de littérature celtique*, und seine Mitarbeiter in der gleichen Richtung gewirkt, und in England sind vor allem die mancherlei Veröffentlichungen des rührigen und namentlich um Volkskunde hochverdienten Verlages von David Nutt zu nennen. Gelehrte und populäre Zwecke zu gleicher Zeit verfolgt die jetzt bei ihrem 10. Bande angelangte *Irish Texts Society*, auf deren Ausgaben wir später noch näher eingehen werden: sie bieten einen kritischen Text mit gegenüberstehender englischer Übersetzung und orientieren in gelehrten Einleitungen über alles Wissenswerte. An weitere Kreise wendet sich Leahy mit seinen *Heroic Romances*, beiläufig der zweiten Nummer der *Irish Saga Library*, in welcher derselbe Autor schon *The Courtship of Ferb* hat erscheinen lassen.[2])

---

1) *Heroic Romances of Ireland*. Translated into English Prose and Verse, with Preface, Special Introductions and Notes by A. H. Leahy. In two vols. London, David Nutt. vol. I. 1905. XXVIII u. 197. vol. II 1906. IX u. 161.

2) Hier sei auch hingewiesen auf eine sehr nützliche Veröffentlichung desgleichen Verlags *A Text Book of Irish Literature* by Eleonor Hull, die Verfasserin von *The Cuchullin Saga in Irish Literature* und *Pagan Ireland*. (Vol. I. 1906. Vol. II. 1908.)



Der erste Band enthält vier der bekanntesten und schönsten irischen Sagen und die wichtigste Episode aus dem *Viehraub von Cualnge*, den *Kampf an der Furt*. Zu Beginn steht die *Bewerbung um Etain* in zwei Fassungen. Diese Sage scheint uns deshalb von besonderem Interesse, weil sie ein aus dem Altertum stammendes Motiv, wenn auch wesentlich umgestaltet, verarbeitet hat: Die Liebe des Königssohnes Demetrius, der seine Stiefmutter liebt, aber sein Gefühl nicht zu entdecken wagt und sich in Liebeskummer verzehrt, bis der Arzt, der ihm den Puls fühlt, den Grund des Siechtums erkennt. Sie wird hier auf Personen der altirischen Heldensage übertragen, wo nun ein Prinz dieselbe verbotene und aussichtslose Liebe für die Gattin seines Bruders hegt. Einzelne Züge der antiken Sage sind noch deutlich zu erkennen: Am Feste von Femir verliebte sich Alill Anguba in Etain, die Gattin seines Bruders Eochid, und starrte sie fortwährend an. Da langes Anstarren ein Zeichen von Liebe ist, tadelte ihn sein Gewissen ob dieser Handlung und er tat es nicht absichtlich. Sein Wille war stärker als seine Natur. Doch fiel er darüber in Krankheit, dass er seiner Ehre nichts abgebrochen und es der Frau selber nicht gestanden hatte. Als er den Tod vor Augen hatte, sandte man Fachtna, Eochids Arzt, ihn zu untersuchen. Der legte seine Hand auf seine Brust — dieser Zug findet sich nur in der einen Version — und Alill holte einen tiefen Seufzer. „Bah", sagte Fachtna, „wegen der Sache braucht man nicht zu jammern, denn ich kenne die Ursache deiner Krankheit. Das eine von diesen beiden Übeln bedrückt dich, die Qualen der Liebe oder der Eifersucht. Und man hat dir bis jetzt nicht geholfen, ihnen zu entgehen." Und Alill war voller Scham und weigerte sich, Fachtna die Ursache seiner Krankheit zu bekennen, und der Arzt verliess ihn. — Von da ab hört jedoch die Ähnlichkeit auf. Thurneysen hat in *Ronans Sohnesmord*, wo den Ausgangspunkt der Erzählung die uralte Geschichte von der unerwiderten Liebe der Stiefmutter zu ihrem jugendlich schönen Stiefsohn bildet, das Vorbild von Phädra und Hippolytus erkannt. Während in der Einleitung unserer Übersetzung (p. VIII, Anm.) behauptet wird, dass abgesehen von Anspielungen auf die Trojanersage, auf Hektor und Herkules, „kaum ein Einfluss der griechischen und lateinischen Literatur aut die Stoffe oder die Gedanken der älteren irischen Werke ausgeübt worden sei", möchten wir auf Grund der angeführten zwei Beispiele doch eher annehmen, dass zu den Stoffen (matter) der irischen Litteratur das Altertum doch in bescheidenem Masse beigesteuert habe.

An diese Erzählung schliesst sich an die vom *Schwein des Mac Datho* mit ihrer wahrhaft dramatischen Steigerung, dann folgen das *Krankenlager des Cuchullin*, und die *Verbannung der Söhne Usnachs* mit der ergreifenden Gestalt Derdrius, der Darthula in Macpherson's Ossian. Bekanntlich finden sich in den irischen Sagen, die in der Hauptsache in Prosa abgefasst sind, auch immer längere oder kürzere metrische Partien. Die Klagen der Dertriu um ihren Gatten und seine Brüder sind nun auch in Versen und erheben sich durch Innigkeit und Wahrheit über die Mehrheit derartiger gereimter Stücke. Sie sind darum auch von alters her berühmt.

Den Beschluss des Bandes macht dann die erwähnte Episode des *Viehraubs von Cualnge*. Der Kampf zwischen den beiden Freunden Ferdiad und Cuchullin bildet den Höhepunkt dieser Erzählung und wohl auch, wenn wir von dem erschütternden Lakonismus in der Geschichte der Dertriu absehen, das Ergreifendste, was die altirische Dichtung hervorgebracht hat. Vielleicht hat sogar diese hier eine besondere Art von tragischen Konflikten, wie sie in der späteren Dichtung häufig wiederkehren, früher behandelt als eine andere abendländische Litteratur.

Die Königin Medb — ihr Mann Alill tritt ganz zurück — zieht mit einem gewaltigen Heere aus den übrigen vier Provinzen Irlands gegen Ulster heran, um einen Stier, „Dond" (der Braune) geheissen, aus Cualnge, der Heimat Cuchullins, wegzuführen. Sie hat für ihren Angriff eine Zeit gewählt, wo Conchobar, der König von Ulster, und seine Mannen infolge des Fluches einer erzürnten Göttin zur Schwäche und Untätigkeit verurteilt krank in ihren Häusern liegen. Cuchullin, über den jener Fluch keine Kraft hat, muss während der drei Wintermonate allein die Macht des ganzen übrigen Irlands abwehren. Nachdem er furchtbare Verheerungen unter den Leuten Medbs angerichtet, geht diese schliesslich folgenden Vertrag mit ihm ein: jeden Tag muss sie einen Kämpfer gegen Cuchullin stellen und solange der Kampf dauert, darf ihr Heer vorrücken. Wird ihr Kämpfer getötet, muss ihr Heer Halt machen bis zum nächsten Tag. Nachdem Cuchullin schon eine Anzahl Feinde getötet, überlegen seine Gegner, wen sie ihm am nächsten Tag entgegenstellen sollen, und entscheiden sich für Ferdiad, der dieselben Lehrmeisterinnen in der Tapferkeit und Waffenkunst — es sind drei amazonenähnliche Zauberinnen — gehabt hat. Man schickt zu Ferdiad, aber der will nicht kommen, denn er weiss, dass er kämpfen soll gegen seinen Freund, seinen Gefährten und seinen Pflegebruder. Darauf schickt Medb die Druiden, die Zauberer und die Lästerer, die drei



Spottgedichte auf ihn machen sollen, auf dass er von Scham und Schande und Schuld bedeckt wäre und innerhalb neun Tagen hinsterben sollte. Da kommt endlich Ferdiad um seiner Ehre willen, denn sein Fallen von den Speeren der Tapferkeit und Waffenkunst und Tüchtigkeit dünkte ihn leichter als sein Fallen von den Speeren der Satire und Schmähung und Beschimpfung. Er wird glänzend aufgenommen und bewirtet und grosse Geschenke und die Heirat mit Findabair, der Tochter Medbs, ihm versprochen. — Nach einer jüngeren Version, die diesen einer primitiven Zeit entsprechenden Zug als unvorteilhaft für das Bild des Helden mildern will, sollen die Geschenke bei Medb bleiben und er will sie nicht dafür nehmen, dass er in den Kampf gehe gegen seinen Pflegebruder, seinen Mann des Bundes und der Gemeinschaft. In bewegten Versen klagt er, dass ein Weib zwischen sie tritt: „Die Hälfte meines Herzens ist der Cū ohne Fehl, Und die Hälfte von Cūs Herzen bin ich.“ Da wendet Medb, die sich aufs Spalten und Verhetzen trefflich versteht, noch ein weiteres Mittel an: sie gibt vor, Cuchullin habe sich geäussert, er werde Ferdiad im ersten Waffengang niederstrecken. Da braust Ferdiad auf ob dieser vermeinten Geringschätzung seiner Tapferkeit und erklärt, morgen als Erster dem Cuchullin entgegentreten zu wollen. — Am Morgen begegnen sie sich, und der scharfe Vorwurf, die Freundschaft aufgekündigt zu haben, wird von einem dem anderen zugeworfen. Neben Trutzesreden kommen weichere, wo sie der gemeinsam verbrachten schönen Jugendzeit und der zusammen vollführten Waffentaten gedenken, und im allgemeinen ist Cuchullin derjenige, der den grösseren Schmerz über ihre jetzige Gegnerschaft empfindet.

Der Kampf hat trotz der Heftigkeit, mit der er von beiden Seiten geführt wird, etwas von einem Ritterspiel an sich. Am ersten Tag hat Ferdiad als der, der zuerst an die Furt gekommen, die Bestimmung der Waffen. Er wählt eine Art leichter Wurfgeschosse, mit denen keiner dem andern eine Verletzung beibringt. Darum schlägt Ferdiad vor, sie mit schwereren Speeren zu vertauschen, und mit diesen kämpfen sie von Mittag bis zur neunten Stunde des Abends, wobei jeder Wunden empfängt und austeilt. Da schlägt Ferdiad vor, den Kampf einzustellen, und Cuchullin ist damit einverstanden. „Sie warfen ihre Waffen von sich in die Hände ihrer Wagenlenker. Und jeder von ihnen kam zum andern und legte seine Hand über den Hals des andern und gab ihm drei Küsse. Ihre Pferde waren in der gleichen Hürde diese Nacht, und ihre Wagenlenker sassen an dem gleichen Feuer, und ihre Wagenlenker

bereiteten ihnen eine Lagerstreu von frischen Binsen mit Kissen, wie sie verwundete Männer brauchen. Es kamen die Heilkünstler und Ärzte, sie zu heilen und zu behandeln, und sie legten Kräuter und Heilpflanzen und einen Heilsegen auf ihre Stiche und auf ihre Versehrungen, auf ihre Verletzungen und auf ihre vielfachen Wunden. Jedes Kraut und jede Heilpflanze und der Heilsegen, der auf die Stiche und Versehrungen, Verletzungen und vielfachen Wunden Cuchullins getan wurde, ein gleicher Teil derselben wurde von ihm aus über die Furt im Westen dem Ferdiad überbracht, damit die Männer von Irland nicht sagten, wenn Ferdiad durch ihn fiele, er hätte eine bessere ärztliche Pflege auf sich verwendet. Jede Speise und jeder gut zu trinkende zuträgliche berauschende Trank, der dem Ferdiad von den Männern von Irland gegeben wurde, ein gleicher Teil davon wurde von ihm aus über die Furt im Norden dem Cuchullin überbracht, denn die Ernährer des Ferdiad waren zahlreicher als die Ernährer des Cuchullin." (Nach Windisch.) Am zweiten Tag hat Cuchullin die Bestimmung der Waffen: er wählt grosse starke Lanzen zum Stossen statt der Wurfgeschosse. Diesmal fügen sie sich beiderseits schwere Verletzungen zu. „Wäre es die Gewohnheit des Vogels, fliegend durch die Leiber der Menschen zu gehn, so würden sie an dem Tage durch ihre Leiber gegangen sein." So kämpfen sie vom Zwielicht des Morgens an bis zur neunten Abendstunde, dann stellen sie auf Cuchullins Vorschlag den Kampf ein, und nun tritt wieder die alte Freundschaft in ihre Recht wie am Abend vorher. Der dritte Tag beginnt mit trüben Vorzeichen. Cuchullin bemerkt, dass Ferdiad übel aussieht. Er hebt an zu jammern und zu klagen, und Ferdiad stimmt in seine Klagen mit ein. Cuchullin, der immer als der sittlich höher Stehende dargestellt wird, hält dem Freunde vor, dass er sich durch ein Weib in den Kampf mit seinem Pflegebruder habe treiben lassen. Ferdiad aber kann nicht mehr zurück, weil es sonst schlecht stände mit seinem Wort und seinem Ruhm bei Medb und Alill. „Kein König und keine Königin lebt," sagt da Cuchullin, „für die ich dir etwas zu Leide täte." — „Nicht du," antwortet Ferdiad, „sondern Medb hat uns verraten. Du wirst Sieg und Ruhm davontragen, auf dir lasten nicht unsre Sünden." — „Mein gutes Herz," so beschliesst Cuchullin das Wechselklagelied, „ist ein Klumpen Blut, fast habe ich mich von meiner Seele getrennt! Ungleich dünkt mich der Kampf mit dir, o Ferdiad." — Dieser hat heute die Wahl der Waffen, und er entscheidet sich für ihre schweren, harttreffenden Schwerter, denn das scheine sie doch der Entscheidung näher zu bringen als das Stechen des gest-

rigen Tags. Und so gewaltig sind ihre Streiche, dass die Stücke, die jeder von den Schultern und Hüften seines Gegners abhaut, grösser sind wie der Kopf eines Kindes von einem Monat. So kämpfen sie vom Tagesgrauen bis zur neunten Stunde des Abends, wo Ferdiad aufzuhören vorschlägt. Aber nicht wie sonst gehen sie auseinander. „Obwohl die Begegnungen die zweier froher, vergnügter, sorgloser, wohlgemuter Männer gewesen waren, war ihre Trennung diese Nacht die Trennung zweier betrübter, sorgenvoller, schwermütiger Männer. Ihre Pferde waren diese Nacht nicht in der gleichen Hürde, ihre Wagenlenker sassen nicht an demselben Feuer."

So werden wir in steter Steigerung zu dem Entscheidungskampf des vierten Tages geführt. Heute hat Cuchullin die Wahl der Waffen. „Lass uns das Spiel der Furt versuchen!", schlägt er vor. „Ja, das wollen wir!" antwortet Ferdiad. Doch dünkt es ihm das Schwerste, was er zum Kämpfen wählen konnte, denn er wusste, dass Cuchullin jeden Helden und Schlachtenkrieger überwältigt hatte, der mit ihm gestritten „im Spiel der Furt". Vom Frühlicht bis zum Mittag setzen sie sich mit Wurfgeschossen zu, dann wird der Kampf heisser und die Männer rücken einander näher. Zweimal springt Cuchullin über die Furt auf den Schild Ferdiads, um über den Schild weg von oben her seinen Kopf jenseits seiner Schutzhaut zu treffen, und zweimal wird er durch eine Bewegung des Schildes zurückgeschleudert, dass er wieder auf dem Ufer der Furt ankommt. Da erinnert sich Fraeg, der Wagenlenker Cuchullins, einer Mahnung seines Herrn, wenn er im Kampf im Nachteil sei, ihn anzufeuern und mit Spottreden zu reizen, damit sein Zorn und seine Wut umso grösser würden, und er hält ihm höhnend vor, wie Ferdiad ihm mitspiele und wie er künftig kein Recht und keinen Anspruch mehr habe auf Tapferkeit und Waffenkunst. Da ergrimmt Cuchullin und versucht den Sprung zum dritten Male, aber wieder ohne Erfolg. Da geht eine fürchterliche Veränderung mit dem Antlitz des Helden vor sich, und in gewaltiger Grösse richtet er sich vor seinem Gegner auf. Es entspinnt sich ein erbitterter Nahekampf, der erst dann endet, als Cuchullin, der mehrere schwere Wunden erhalten hat, den Gae bulga, eine furchtbare, mit Spitzen und Widerhaken versehene Waffe, von seinem Wagenlenker fordert und damit den tödlichen Streich gegen Ferdiad führt. Im Fallen klagt dieser noch, dass es nicht recht war, dass Cuchullins Hand ihn töten sollte, und Cuchullin, statt ein Triumphlied anzustimmen, jammert in tiefer Niedergeschlagenheit über seinen Sieg und preist den überwundenen Gegner.



Man fühlt sich hier vom Geist des Rittertums angeweht. Wie mittelalterlich-romantisch mutet es an, wenn die Helden mit aller durch die Sache und ihre eigene Ehre gebotenen Energie einander bekämpfen und nach der Niederlegung der Waffen sich den zarteren Regungen der Freundschaft überlassen oder den hohen Eigenschaften des Gegners ihre Achtung beweisen! Das Altertum kennt diese Erscheinung nicht, und weder in den Kriegen der Griechen und Römer gegen barbarische Völkerschaften, noch in denen der griechischen Stämme unter einander findet sich etwas Ähnliches. Es hat sich jetzt eine gewisse Spaltung in dem Bewusstsein des Einzelnen vollzogen: über dem, wozu die Neigung treibt, hat sich ein höheres Gebot, das der Pflicht oder Ehre erhoben, dem man, halb widerstrebend, Folge leistet. Und zugleich hat man auch gelernt, diesen Widerstreit der Motive in einem Andern anzuerkennen und scharf zwischen einem Menschen als Person und einem Menschen als Vollstrecker einer ihm von aussen auferlegten Pflicht zu scheiden.

Darin berührt sich unsere Episode mit der späteren Ritterdichtung und dem Drama der Spanier und Franzosen, namentlich dem Corneilles, die solche Konflikte zwischen Pflicht und Neigung bevorzugen, während sie das Drama Shakespeares meidet, wofür ich in meinem *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte* eine Erklärung zu geben versucht habe. Das Schwergewicht wird hier von den Charakteren auf die äusseren Umstände gerückt, die beinahe allein die tragische Situation bewirken, und der Theoretiker Schiller, dessen Einfluss hier auf den Tragiker Schiller nicht von Vorteil war, hat gerade solche Situationen sehr empfohlen, ja als die günstigsten für den Dichter angesehen. Er sagt nämlich — in der Abhandlung *Ueber die tragische Kunst* — dass es zur Erweckung des Mitleids dienlich sei, wenn „das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände" herbeigeführt werde. Und noch viel höher stellt er d i e Gattung des Rührenden, „wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist, und wo das wechselseitige Leiden bloss von der Vorstellung herrührt, dass man Leiden erweckte. Von dieser Art ist die Situation Chimenens und Roderichs im *Cid* des Peter Corneille, ohnstreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meisterstück der tragischen Bühne . . . . Beide handeln ihrer Neigung entgegen . . .

beide also gewinnen unsre höchste Achtung, weil sie auf Kosten der Neigung eine moralische Pflicht erfüllen."

Möglicherweise stellt unsere Episode das erste Beispiel einer derartigen Situation in der neueren Litteratur dar, die dem Dichter zur Entfaltung der sittlichen Grösse seiner Personen dienen muss. Die Beispiele aus der französischen Heldendichtung, wie der Kampf Ogiers und Renauds im *Renaud de Montauban*, sind wohl alle jünger, und mit Sicherheit darf man das von der Episode von Rüdiger im *Nibelungenlied* behaupten. Nur ist ein zwingender Beweis nicht zu führen. Die *Tāin bō Cualnge* liegt in drei Versionen vor. Davon ist die eine aufgezeichnet in dem Buch *von der dunklen Kuh (Leabhar na hUidhri)*, das um 1100 geschrieben wurde und zum Teil viel älteres Material, enthält. Leider ist unsere Tāin darin nicht vollständig. Es fehlt der Anfang und etwa die zweite Hälfte, und damit auch unsere Episode. Diese, oder vielmehr nur ihre erste Hälfte ausführlich, steht nun freilich in einer jüngeren Handschrift unserer Gruppe, dem *Gelben Buch von Lecan*, das vorwiegend wörtlich mit der andern Handschrift übereinstimmt. Man nimmt daher (Windisch S. 422, Anm. 2) an, dass das gelbe Buch von Lecan auch für den Kampf zwischen Ferdiad und Cuchullin die Version des Buchs von der dunklen Kuh vertritt, wenn es auch erst 1391 geschrieben wurde. Vollständig steht unsere Episode in Handschriften der zweiten Gruppe, deren wichtigste das *Buch von Leinster*, das aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts stammt. Es erhebt sich nun die Frage, wie viel älter unsere Episode ist als die von ihr vorliegenden Aufzeichnungen. Die Tradition legt unserer Tāin ein sehr hohes Alter bei und will sie noch beträchtlich über das Jahr Tausend hinaufrücken. Auch enthält sie eine Anzahl sehr altertümlicher Elemente. Andererseits steht fest, dass die Episode von Ferdiad mit Vorliebe weiter ausgestaltet wurde, und vielleicht hat es auch eine Form unserer Tāin ohne sie gegeben (Windisch S. 434). Man muss daher damit rechnen, dass die Erzählungen von dem Kampf der beiden Freunde, so wie sie vorliegen, verhältnismässig jung sind, wenn auch schon ein Dichter des zehnten Jahrhunderts (Windisch a. a. O.) den Tod Ferdiads durch Cuchullin erwähnt.

Alfred Nutt, der gelehrte Inhaber des Nuttschen Verlags, hatte in seinen *Studies on the Legend of the Holy Grail* (1888. p. 231), wie mir scheint, zutreffend die Arthusromane mit den älteren irischen Sagen, denen von Ket, Conchobar und namentlich Cuchullin in Verbindung gebracht, weil sie „*breathe the same spirit of adventure for its own sake,*



manifest the same subordination of all else in the story to the one hero, that are such marked characteristics of the Arthurian romance." Er hatte ferner in den Kriegern, die Conchobar und Fionn — in freilich viel jüngeren Sagen — umgeben, den Regeln, nach denen sie geleitet, den Proben, denen sie unterworfen werden, den Pflichten und Vorrechten, die ihnen eigen sind, erkennen wollen, „*a far closer analogue to the knighthood of mediaeval romance than may be found either in the Peers of Carolingian saga or in the chosen warriors who throng the halls of Walhalla*". Es ist nun eine neue Bestätigung dieser Ansichten, wenn Windisch (p. XXXV) die altirische Sage als eine „Vorstufe zum mittelalterlichen Rittertum" bezeichnet. Alfred Nutt geht in einer *Special Note* der Leahyschen Ausgabe auf das Alter unserer Episode ein und kommt darin zum Schluss, dass die ältere Redaktion, wenn wir sie vollständig hätten, der jüngeren darin gleichen würde, dass sie den Nachdruck legte auf das ritterliche Verhalten der beiden Gegner. —

Der zweite Band Leahys enthält fünf Erzählungen, Einleitungen oder Vorspiele zum *Viehraub von Cualnge*, die das ihm Vorausliegende berichten, namentlich auch, wie Medb sich Hilfe für ihren Kriegszug zu verschaffen sucht. Von grösserem Interesse ist fast nur das erste Stück, das die Abenteuer Fraechs am Hofe von Alill und Medb erzählt und manches Märchenhafte enthält. —

Die Übersetzungen wollen zugleich den litterarischen Charakter des Originals zum Ausdruck bringen, doch erstreben die Prosapartieen dies Ziel bei möglichst engem Anschluss an das Original. Für die Verspartieen gibt der Übersetzer gereimte englische Nachdichtungen, die, wie die beigefügten wörtlichen Übersetzungen erkennen lassen, recht treu sind. Doch muten sie uns sehr modern an und sagen uns weniger zu als seine kraftvolle, schlichte Prosa. Die Stücke des zweiten Bandes sind im Original ganz in Prosa. Deren rasche Bewegung aber lässt sich nach dem Übersetzer nicht durch englische Prosa, sondern nur durch balladenartige Verse wiedergeben. Demgemäss verfährt er, doch stellt er seiner Umdichtung eine wörtliche Übersetzung gegenüber. Über das Gelungene oder Verfehlte des in dem zweiten Bande unternommenen Versuchs müssen wir das Urteil den Engländern überlassen.

W. Wetz.



Quellen zu Gedichten C. F. Meyers.

Von

LUDWIG GORM.

I. Die Quellen der Ballade *Gallaswinte.*

Es ist üblich geworden, C. F. Meyer für einen Bildungsdichter zu halten; einige seiner Gedichte sollen gar nicht verständlich sein, wenn man nicht auf der Wissenshöhe eines Lehramtskandidaten für das historische Fach steht. Diese Ansicht ist ausgegangen von Männern, die sich eingehend und liebevoll mit dem Poeten beschäftigt haben: sie ist aufgenommen worden von Leuten, die entgegengesetztem ästhetischem Glauben angehören, und hat hier ihre Verdichtung in dem bösen und geschmacklosen Wort Bildungs-Meyer gefunden. Wäre diese Meinung richtig, so stünde es allerdings schlimm; denn ein Gedicht, das ohne historische Erläuterung unverständlich bleibt, ist minderwertig, weil es des tiefen, menschlichen Gehalts entbehrt. Sie ist aber falsch und muss darauf beschränkt werden, dass sich dem Geschichtskundigen in einzelnen Fällen noch über den jedem Menschen zugänglichen allgemeinen Gehalt ein weiterer und tieferer Ausblick eröffnet. Das aber ist zu betonen, dass das Wissen um den historischen Stoff die Einsicht in die künstlerische Arbeit, in das Wie bedeutend verschärft. Darum scheint mir Heinrich Kraeger[1]) Goethes Spruch in Prosa mit Unrecht beistimmend anzuführen: „Die Frage, woher hat's der Dichter? geht auch nur auf das Was; vom Wie erfährt dabei Niemand etwas."[2]) Wenigstens hat er durch eine Reihe

1) C. F. Meyer. *Quellen und Wandlungen seiner Gedichte.* Berlin 1901. *Palaestra* Bd. XVI, S. XXII.

2) Das gilt doch nur für blosse Stoff- und Motivnachweise; nicht aber, wenn diese Nachweise benutzt werden, um die Anschauungs- und Arbeitsweise des Dichters ins Licht zu stellen.



seiner eigenen Untersuchungen in dem genannten Werk dieses Citat selbst widerlegt.

Alle drei behaupteten Sätze — einfaches Verständnis, Vertiefung, Einsicht in die Form — glaube ich in den folgenden Ausführungen an einem Beispiel erweisen zu können.

Wie wir die Ballade *Galaswinte* heute[1]) lesen, sind darin folgende Momente enthalten: Eine junge, vornehme Frau wird aus der Ferne und aus einer reinen und mütterlich behüteten Jugend einem von Lastern befleckten König vermählt. Seine Vergangenheit bleibt wirksam, er achtet seine Gemahlin so wenig, dass die Buhlin neben ihr verharrt, die Königin wird einem unseligen Schicksal verfallen, untergehen. — Alle diese Momente sind beschlossen und zusammen gefasst in der einen Anschauung: die Königin wird von der Buhlin in das Brautgemach geleitet und bei einer verlöschenden Ampel den sehnsüchtigen Gedanken an die heimkehrende Mutter überlassen.

Man sieht, hier ist von Historie keine Rede; diese Dinge brauchten sich nicht zugetragen zu haben, sie könnten auch rein erfunden sein, aus den Bedingungen der Menschennatur. Erst die Namen Galaswinte und Fredegunde, die Erwähnung der spanischen Heimat und des Frankenkönigs weisen uns auf eine bestimmte Vergangenheit, auf das Geschlecht der Merowinger. Wir erinnern uns, dass Meyer A. Thierry's *Récits Mérovingiens* übersetzt hat[2]) und finden dort die Geschichte der Galaswinte erzählt.[3]) Sie lautet in Kürze: Hilperich, Sohn Chlotar's I., König von Neustrien, wirbt, durch das Beispiel seines Bruders Siegbert von Austrasien veranlasst, um Galaswinte, die ältere Tochter des Gotenkönigs Athanagild. Siegbert hatte die jüngere Brunhilde geheiratet. Seine Werbung hat erst nach seinem feierlichen Gelöbnis, alle seine Frauen und Beischläferinnen abzuschaffen, und dann auch, nachdem er durch den Tod eines Bruders und daraufhin neuerlich erfolgte Reichsteilung unmittelbarer Nachbar der Goten geworden, Erfolg. Mutter und Tochter sind bedrückt und traurig, und zögern die Abreise hinaus. Dann begleitet die Mutter Galaswinte von Tag zu Tag, immer wieder die Trennung hinausschiebend, bis endlich das Hemmnis, welches das grosse Gefolge auf den Gebirgswegen verursacht, sie zum Scheiden zwingt. „Bevor die Königin der Goten auf den

1) Und schon in der ersten Auflage der *Gedichte* (1882, S. 221).

2) *Erzählungen aus den merowingischen Zeiten.* Elberfeld 1855. — Mir lag die zweite Auflage, 1857, vor.

3) a. a. O. S 192 ff., und besonders 205 ff.

Wagen stieg, der sie zurückführen sollte, blieb sie am Rande der Strasse stehn, und ihre Blicke auf das Fuhrwerk ihrer Tochter gerichtet, sah sie ihr nach, aufrecht und regungslos, bis es in der Ferne und den Wendungen des Weges sich verlor." Die Hochzeit findet in Rouen statt; unter der königlichen Dienerschaft befindet sich Fredegunde, die einzige von den früheren Frauen Hilperichs, die bleiben durfte, die schon seine erste Gemahlin durch List verdrängt hatte. Als Morgengabe erhält Galaswinte eine Anzahl Städte, die dann später dauernd einen Gegenstand des Streites zwischen Hilperich und Siegbert bilden. — Nach kurzer Zeit wird der König seiner Gemahlin überdrüssig, Fredegunde weiss ihn wieder zu fesseln und behandelt Galaswinte hochmütig. Diese bittet den König um die Gnade der Verstossung, ihren Brautschatz will sie ihm zurücklassen. Hilperich ändert sich scheinbar, lässt sie aber durch einen Diener ermorden (568). Die Ampel, die bei ihrem Sarge hing, stürzte zu Boden, erzählt die Sage, zerbrach aber nicht, sondern brannte halb im Steinboden versunken fort. — Siegbert als Gemahl der Schwester sucht Sühne erst im Privatkrieg, dann durch öffentliche Anklage; Hilperich tritt die Städte der Morgengabe an Brunhilde und ihre Nachkommen ab. Bald jedoch strebt er sie wieder in seinen Besitz zu bringen und daraus entspringen Kämpfe, Verwandten- und Königsmorde, Verbrechen und Greueltaten. — Nicht mehr aus Thierry, dessen Werk nicht zu Ende geführt ist, sondern wahrscheinlich aus einer allgemeinen Darstellung wusste Meyer, dass diese Zwistigkeiten gedauert haben, bis nur mehr ein einziger Merowinger am Leben blieb.[1])

Was hat Meyer übernommen? Die Stellung Fredegundes und ihr Verhältnis zu Galaswinte, das Vorgefühl des Unglücks, das Mutter und Tochter beherrscht, das Geleit der ersteren, endlich die Ampel, die ihre Herkunft — sie ist aus einem Römergrab — noch verrät, die aber anders verwendet wurde. — Aber zeichnen diese Züge uns jetzt, nachdem wir den geschichtlichen Stoff aufgenommen haben, nur mehr das unselige Geschick der jungen Königin? Anderes noch und Grösseres. Die Vernichtung jenes reinen Daseins durch das befleckte, diese Verletzung des Ethos, reisst ein ganzes Geschlecht, wie sie notwendig aus seiner Schrankenlosigkeit entspringt, notwendig ins Verderben hinab.

1) Welche Quelle hier in Betracht kommt, wird sich kaum ermitteln lassen, da die geschichtlichen Züge des Gedichtes alle Thierry entnommen sind.

Wodurch aber ist es möglich, dieses Ungeheure in wenigen Zeilen anzudeuten? Durch die Form. Die Situation des Gedichtes ist in der historischen Überlieferung nicht gegeben. Meyer hat den fruchtbaren Moment gewählt und ausgeführt, was in ihm enthalten war. Von diesem Moment aus sehen wir in die Vergangenheit des Königs und der Königin, wir sehen die darin enthüllten gegensätzlichen Kräfte sich begegnen im Unterliegen der berechtigten, wir sehen im Leuchten, im Brechen und Verlöschen der Grabampel in der Hochzeitsnacht und in dem ausgebreiteten tränenvollen Dunkel die Zukunft vorgebildet.

Diese Form enthält zwei Gesetze: das der Vertretung und das der Unterdrückung. Das erste scheint mir klar genug: wir bekommen statt der gesamten Ausschweifungen und Zügellosigkeiten des Königs nur die Buhlin Fredegunde vorgeführt. Warum aber diese, das ist mit bestimmt durch das zweite Gesetz. In ihr und in der Ampel ist als unterdrückter Inhalt verkörpert der ganze Wust von Greueln, den man in der Geschichte die Kämpfe der Fredegunde und Brunhilde benennt.

Es kann hier nicht der Ort sein, das Gesetz der Unterdrückung als ein Grundgesetz des Meyer'schen — und vielleicht jeden künstlerischen Schaffens — zu erweisen. Ich gebe hier nur noch ein Beispiel: *Neujahrsglocken.*[1]) In der ersten Fassung, 1876, sprechen an Neujahr die katholischen und zwinglianischen Glocken, jene vom jenseitigen Lohne, diese von der Arbeit ohne Lohn, doch nicht streitend, sondern einig darin, vereint in Recht und Waffen zum Helfer in Taten zu flehen. In der zweiten Fassung, 1877, ist der konfessionelle Inhalt unterdrückt, nur mehr ein allgemein religiöser geblieben: die Unendlichkeit redet als melodisches Geheimnis. In der dritten, Gedichte 1882, ist auch der religiöse Inhalt unterdrückt und nichts mehr geblieben als der flutende Wohllaut. Aber dieses anschauliche rhythmische Bild wirkt so symbolisch und beziehungsvoll nur, weil in ihm der verdrängte Inhalt schlummert. — Es ist dasselbe Rätselvolle und Anziehende wie an den Volks- oder guten Kunstmärchen, jetzt und jetzt meinen wir das Ahnungsvolle als ein Bestimmtes zu ergreifen, ohne dass es uns je gelingt, denn in jedem Wort schwingt das ganze Leben der Menschheit.

Das Geheimnis der Galaswinte aber erscheint nun teilweise entschleiert: eine gotische Prinzessin und ein fränkisches Königsgeschlecht

1) *Gedichte*, S. 84. — Die früheren Fassungen vergleiche bei Heinrich Moser, *Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers.* Leipzig 1900. S. 13 f.

mussten zu Grunde gehen, ein italischer Dichter und ein gallo-romanischer Bischof mussten diese Geschicke aufzeichnen,[1]) ein französischer Forscher des 19. Jahrhunderts, durch die grosse Revolution und ihre Folgen angeregt, den Anteil der Germanen und Romanen an Frankreichs Begebenheiten zu sondern, musste sie neu erkunden, ein Züricher Patrizier endlich musste, mit ethischen und ästhetischen Problemen jahrzehntelang ringend, sich die vollendete Gestaltung der grossen Historie erobern: all' dies, Schmach, Grösse, Innigkeit, Geduld, Entsagung und Sieg strömt durch die kleine Ballade in eine unbekannte Zukunft hinüber.

II. Die Quellen der Ballade *Der Daxelhofen.*

Für die Ballade *Galaswinte* war, wie wir oben nachgewiesen haben, der fruchtbare Moment in der Überlieferung nicht gegeben. Für den *Daxelhofen* war er vorhanden und musste nur vom Dichter seinen Anforderungen gemäss umgebildet werden.[2]) Im Frühjahr 1672 liess Ludwig XIV. seine Armeen, nachdem er die politischen Verhältnisse zu diesem Zwecke geebnet glaubte, an den Rhein rücken, um Holland durch unerwarteten Einfall zu gewinnen. Die Schweizer im Heere weigerten sich, den Fluss zu überschreiten, da ihre Verträge mit dem Könige nur für die Verteidigung, nicht für den Angriff geschlossen waren, da die Holländer ihre natürlichen Verbündeten waren und sie mit ihnen ein Schicksal hatten (als kleine, von Grossmächten bedrohte Republik). Condé trieb sie mit Gewalt hinüber. „Nicht alle aber beugten sich. Niklaus Daxelhofen brach seine Pike entzwei, um dem Vaterlande nicht untreu zu werden. Mit seinen vier Söhnen und einer Anzahl Soldaten schlug er den Rückweg nach den Alpen ein.“ Ebenso Rahn, ohne vor dem Tode zurückzuschrecken, mit dem Turenne drohte. Der König lobte sie und gab später Rahn seinen Rang wieder, Daxelhofens Söhnen Kompagnien. — Ferner berichtet Vulliemin,[3]) dass Daxelhofen im Jahre 1687 nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes, zugleich mit Escher von Zürich abgeordnet

1) Venantius Fortunatus und Gregor von Tours, Thierrys Quellen.

2) J. v. Müller, *Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft.* (Fortsetzung). Bd. X. S. 188.

3) Ebenda S. 241 f.

wurde, um in Paris für die Sache Genfs einzutreten. Sie wurden unwürdig behandelt, man suchte sie zu entzweien, und hielt dem Venner von Bern — das war Daxelhofen damals — vor, er eigne sich wegen seiner Tat am Rhein wenig zum Abgesandten. Beim Abschied wiesen beide, da sie nichts ausgerichtet hatten, die üblichen Geschenke zurück, worauf man sie durch Besuche und Ehrenbezeugungen zu versöhnen trachtete. In der Schweiz wurden sie wegen ihres Benehmens mit grosser Auszeichnung empfangen.

Was Meyer an diesem geschichtlichen Rohstoff interessiert hat, war das darin enthaltene Grundmotiv: die schweizerische Selbstbehauptung auf dem Recht, und deren plastischer Ausdruck: das Zerbrechen der Pike. Diese beiden hat er auch beibehalten, im übrigen aber ziemlich starke Veränderungen vorgenommen. Vor allem die eine und beherrschende: nicht gegen die Niederlande, sondern gegen das Reich zu fechten weigert sich der Berner, wie er es ausdrücklich und von vornherein in seinem Pakte ausbedungen hat. Zweierlei Gründe bestimmten dabei den Dichter. Künstlerische: die Motivierung des Vorganges, wie sie die Geschichte bietet, ist undurchsichtig; es handelt sich um eine geworbene schweizerische Hilfstruppe, die sich für den Verteidigungs-, nicht für den Angriffsdienst verdingt und der man das Ziel ihrer Verwendung verborgen hat; die Verbindung der Schweiz mit den Niederlanden ist nicht ohne weiteres klar. Statt dessen setzt Meyer den „Schweizer", der im Gefühl stammhafter Zusammengehörigkeit das deutsche Reich als möglichen Gegner ausgenommen hat. Psychologisch: Die Verbindung Schweiz-Deutschland eröffnet weite historische Ausblicke, welche Meyers Bedürfnis nach Grösse entgegenkommen, und diese Veränderung — das war wohl vor allem anderem bestimmend — machte es möglich, das Gefühl der eigenen Zugehörigkeit zu dem grossen Mutterlande erklingen zu lassen.[1])

1) Zu dieser Vermutung führen mich drei Umstände. Meyers Schwester, die allein seine Persönlichkeit in ihrem letzten Tiefen erfasst hat, stellt die Entwicklung ihres Bruders mit der Deutschlands in Parallele. Waser erwidert dem Proveditore Grimani auf dessen Lob der kleinen Musterwirrtschaft, indem er auf die Schattenseiten hinweist, welche die Lostrennung von Deutschland mit sich bringe. Da Waser aus den angenommenen Bedingungen seines Charakters nicht heraus träte, wenn er den entgegengesetzten Standpunkt inne hielte, so erweist das, dass hier eine Ansicht des Dichters zu Worte kommt. In der vierten Strophe der ersten Fassung endlich spricht der Daxelhofer den Beweggrund seiner Handlungsweise direkt — darum ist sie wohl später geändert worden — dahin aus, dass der vom Stamm entfernte Spross verkommen

Wie schon angedeutet, musste infolge jener beherrschenden Änderung die Anwesenheit des Berners im französischen Heere anders motiviert werden, er wurde zum „Schweizer", der spätere Pariser Aufenthalt konnte dabei vorweggenommen und benützt werden. In dieser festen Stellung konnte ihm nicht mehr gedroht werden, er wird versucht. — Der niederländische Feldzug, aus seiner dominierenden Stellung verdrängt, motiviert, dass Daxelhofer vor eine plötzliche Entscheidung gestellt wird, hilft also den prägnanten Moment erzeugen, in welchem der überlieferte plastische Zug zur Geltung kommen kann.

Da nun das feste Dienstverhältnis an Stelle des einmaligen Zuzugs angenommen war, so ermöglichte und verlangte dies die Ausschaltung der unnötigen Nebenpersonen; denn nur der Daxelhofer hat eben seine Kapitulation so eingerichtet, dass er sich jetzt mit Recht weigern darf. Diese Ausschaltung aber ist wieder für den Stil kennzeichnend.

Wenn ich nach Darlegung der tatsächlichen Verhältnisse sagen soll und darf, wie ich mir den Vorgang bei der Entstehung der Ballade vorstelle, so würde ich ihn so umschreiben: im Dichter ist latentes Pathos in der Spannungsrichtung Schweiz-Deutschland vorhanden; beim Lesen des berührenden geschichtlichen pathetischen Momentes wird es frei, zieht den Stoff in seinen Kreis und gestaltet ihn dementsprechend um.

III. Zu *Huttens letzte Tage.*

Im Juni 1870 nahm C. F. Meyer eine alte Ballade wieder vor, die sich mit der Gestalt Huttens beschäftigte. Aus den wiederholten Umschmelzungen und Umformungen, denen er sie unterwarf, ging schliesslich die Dichtung *Huttens letzte Tage* hervor.[1]) Dieser Entstehungsprozess legt den Gedanken nahe, ob nicht auch die anderen Gestalten des Epos in bestimmten Bildern gelebt haben, bevor sie in das grössere Ganze eingingen, in Situationen, die aus der geschichtlichen Überlieferung erwachsen waren. Es wäre dann möglich, auch sie auf Jugenderlebnisse zurück zu datieren, und so den Ausblick auf lange Zeiten des Wachsens und Reifens zu gewinnen, den uns Meyers Schaffen

muss. (S. diese erste Fassung: *Deutsche Dichterhalle* III, 1874. S. 26. H. Moser, *Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers.* Leipzig 1900. S. 81 ff.)

1) Vergl. das Nähere in Freys Biographie S. 214 ff.



sonst gewährt. Einen Ansatz zu einem solchen Nachweis glaube ich liefern zu können, indem ich auf die grosse Übereinstimmung aufmerksam mache, die zwischen *Hutten* XL. und der folgenden Stelle aus Vulliemins *Schweizergeschichte*[1]) besteht: „Als er (Loyola) einst in der Nacht aufstand, und sich niederwarf vor dem Bilde der Jungfrau, empfand er eine so tiefe Rührung, dass er dem Dienste der Mutter Gottes sich widmen wollte.“ Wenn man aus dem XL. Gesang das fortdenkt, was ihn mit dem Cyklus verbindet, so bleibt die überlieferte Situation. Aber indem Meyer sie als einen Augenblick im Leben der ganzen Menschheit begreift, schliesst er unerhörte Tiefen und Weiten auf. Er ist im eminenten Sinne Dichter, indem er von dieser überlieferten Situation neue Farben, Linien und Empfindungen abliest, und er ist im eminenten Sinn geschichtsphilosophischer Denker, indem er den Einzelfall im Zusammenhang des Ganzen und als Symbol des Allgemeinen erfasst und darstellt.

IV. Zur Ballade *Das verlorene Schwert.*

Es ist nicht unbemerkt geblieben, dass einige von Meyers Gedichten sein eigenstes Los — langes Streben und Harren und endliche Erlösung — gleichsam in einem fremden Material darstellen (z. B. *Fingerhütchen*). Trotzdem dürfte der folgende Fall von Interesse sein, denn hier hat der Dichter diese Beziehung im gleichartigen Material, wenn auch für eine andere Persönlichkeit, ausgesprochen.

Das Motiv zum *verlorenen Schwert* hat Meyer schon 1860 beschäftigt.[2]) Es findet sich dann als Ballade verarbeitet in den *Romanzen und Bildern* 1870[3]) und in einer zweiten Fassung, mit dem charakteristischen Zusatz „in steilem Siegeslauf“, in den *Gedichten* 1882. Und dazu steht nun, um den angedeuteten Zusammenhang noch klarer zu machen, in Meyers Aufsatz über Ludwig Vulliemin[4]) folgende Parallele: „Ein in ehrlichem Kampfe verlorenes Schwert aber findet sich wieder, wie Cäsars . . . So entstand aus Vulliemins Karls-

1) H. v. Müllers *Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft*, fortgesetzt von L. Vulliemin. Zürich 1842—45. Bd. VIII. S. 265.

2) Vergl. Freys Biographie S. 151.

3) S. 52.

4) *Neue Züricher Zeitung*, 16. und 18. März 1878.

studien, die zu keinem Werke und zu keinem Abschlusse gediehen, das Büchlein *Chillon*, sein Bestes."

Aus Meyers jahrelangen Vorarbeiten und vernichteten Entwürfen entstand die vollendete Form seines Werkes.

V. Zur Ballade *Die spanischen Brüder.*

Der Stoff zu diesem Gedicht ist Leopold v. Rankes *Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation*, u. zwar dem I. Kapitel des VIII. Buches entnommen. Der Vergleich dieser Quelle mit der Dichtung ist von grossem Interesse deshalb, weil er den Unterschied zwischen der Auffassungsweise des Historikers und des Dichters aufdeckt, der ein notwendiger und berechtigter ist.

Ranke erzählt das Ereignis als eine typische Tatsache, welche die Zeit vor Ausbruch des Schmalkaldischen Krieges kennzeichnet, als die Waldenser in Frankreich ausgerottet wurden und die ersten Jesuiten in Deutschland eindrangen. Er bringt es mit den allgemeinen Gegensätzen in Verbindung, die sich kurz zuvor auf dem Gespräch zu Regensburg ausgesprochen hatten, wo sich Butzer und Malvenda gegenübergestanden waren, und der letztere das streng katholische Prinzip verfochten, und nicht blos die protestantische, sondern auch die mildere kirchliche Auffassungsweise, die sich früher geltend gemacht, scharf angegriffen hatte. Er fasst es als ein Signal, welches jene Möglichkeit, die bestehenden Konflikte zu lösen, vordeutete, die dann Wirklichkeit wurde.

Aber Rankes Darstellung ist im ganzen noch von einem tieferen Gesichtspunkt beherrscht: er erkennt in der Reformation einen Schritt zur Selbstbestimmung des Menschheitsgeistes. Und daran knüpft der Dichter mit seinem analogen Erleben die Gestaltung des Einzelfalles an. Deutlich in der ersten Fassung,[1]) wo der Mord, wie im historischen Bericht, aus dem Verlangen, den Bruder nicht den Ketzern zu lassen, seinen Abfall zu strafen, hervorwächst. Schon hier aber eröffnen sich menschliche Tiefen, die der Auffassung des Historikers verschlossen blieben. Die Rechtfertigung aus der Tradition versagt vor dem höheren Gesetz, und den Mörder trifft der Fluch Kains. Um diesen Gegensatz herauszuarbeiten, mussten alle Nebengestalten getilgt werden, eine Anforderung der inneren Form, welche die äussere überhaupt erst ermöglichte. Aber die Unvollkommenheiten der letzteren, wie die Ver-

teilung und Entwicklung der beiden Standpunkte auf Reden der beiden Brüder, oder wie die Notwendigkeit, das höhere Gesetz ausserhalb des Ereignisses auszusprechen, zeigen an, dass der Stoff noch nicht völlig der inneren Form unterworfen ist. Dies geschah erst in der letzten Fassung (die Zwischenstufen sind mir unzugänglich). Hier ist das Ereignis auf die Schneide einer Entscheidung gestellt. Juan ist noch nicht übergetreten, aber er wird es tun. Daraus erwächst für Alfonso, der von der Tradition und dem Machttrieb bestimmt wird, und darum das innere Suchen der Seele nach Freiheit nicht verstehen und nicht zugestehen kann, die Pflicht des Brudermordes. Und eben dass er sich in dieser ungeheuren Tat gerechtfertigt glaubt, richtet — nur innerhalb des Eindruckes und nicht mehr ausserhalb — ihn und was hinter ihm steht.

Der Historiker sieht in einem Ereignis einen Moment des pragmatischen Geschehens; der Dichter erschaut darin die unveränderlichen Mächte des Daseins und stellt ihr Wirken dar durch die Form.

VI. Zur Novelle *Das Amulet.*

Anna Lüderitz hat in verdienstlicher Weise die Quellen des *Amulet* nachgewiesen.[1]) Doch sind ihr, wie mir scheint, zwei Gewährsmänner Meyers entgangen, und zum Teil wohl kommt sie deshalb in ihrer Schlussbemerkung zu einem falschen Ergebnis. Sie meint, gegen Frey, bei Meyer komme dem persönlichen Erlebnis eine nebensächliche Bedeutung zu gegenüber dem historisch gegebenen Stoffe. Sie übersieht dabei, dass dieser historisch gegebene Stoff selbst Erlebnis geworden sein muss, und sie übersieht ferner, wie das bei den meisten Stoff- und Quellenforschern der Fall ist, dass mit der Festlegung der Tatsache und der Art der historischen Kontinuität das Rätsel nicht gelöst, sondern erst gestellt ist. Denn die von den Geschichtswissenschaften im allgemeinen angenommene Identität der Menschennatur reicht hier nicht aus. Danach haben Plato und Voltaire, Shakespeare und Corneille dieselbe Möglichkeit beeinflussend zu wirken. Das Problem ist, warum dieser bestimmte Mensch gerade diesen und diesen

1) S. H. Moser, *Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers*, Leipzig 1900. S. 54 ff.

1) Archiv f. neuere Sprachen u. Literaturen. 1904. CXII. S. 110 ff.



bestimmten Einflüssen aus dem weiten und reichen Kreise des jedesmal Aufgenommenen unterliegt. Zu lösen ist es nur durch die eindringenste Untersuchung seines Charakters und seiner Schicksale als Künstler, besonders aber durch die eingehendste Klarlegung, wie er das Übernommene zu einem Neuen umgestaltet und weitergebildet hat. Erst wenn man Freys Angaben mit den Ergebnissen der Lüderitzschen Arbeit zusammenhält, eröffnet sich der Weg zur Lösung dieses Problems für einen Einzelfall der so unendlich komplizierten Meyerschen Entwicklung. Einer Lösung, die selbstverständlich nicht in den Rahmen einer Quellenuntersuchung fallen konnte; denn sie wird erst gelingen, wenn man, von den Werken seines Freundes Ernest Naville ausgehend, die religiös-philosophischen und geschichtsphilosophischen Fragen, die in Meyers Entwicklungsjahren die französische und die deutsche Welt beschäftigten, untersucht und dargelegt haben wird, wie er diese Fragen künstlerisch bewältigte. Jedenfalls aber muss man sich des Vorhandenseins dieser Probleme bewusst bleiben, um den dichterischen Tiefen und Untiefen gerecht zu werden.

Vorläufig wird sich aus dem Nachweis jener beiden von Lüderitz übersehenen Quellen ergeben, dass Meyer mit dem Stoff vor der Bekanntschaft mit Merimée vertraut war, oder falls man letztern in die Knabenzeit zurückdatieren will,[1]) dass ebenso bedeutsame Anregungen von anderer Seite auf ihn wirkten. Für Ferdinand Meyers *Locarnesenbuch* ist dies ohne weiteres klar, aber auch für Vulliemins *Schweizergeschichte* halte ich es für ausgemacht.[2])

Es ist vielleicht nicht ganz richtig, des Vaters Locarnesenbuch[3]) eine Quelle Conrad Ferdinands zu nennen. Besser und vorsichtiger: ihm und gelegentlichen Gesprächen mit dem Vater wird der Dichter die ersten Hinweise auf den Stoff und die ersten Eindrücke verdanken. Ich verzeichne die Spuren, die man noch finden kann: F. Meyer erwähnt den Zug Albas entlang der Schweizergrenze[4]) und er erwähnt auch, dass Colignys Tochter, des jungen Teligny Witwe, und ihre

1) Was möglich ist, da die *Chronique* 1829 erschien, vergl. Lüderitz a. a. O.

2) S. die vorangehenden Aufsätze. Die Bedeutung Vulliemins für den *Jenatsch* wird sich aus späteren Arbeiten ergeben.

3) Ferdinand Meyer, *Die evangelische Gemeinde in Locarno.* 2 Bde. Zürich 1836.

4) a. a. O. II. S. 286 f.

beiden Brüder sich nach der Bartholomäusnacht in die Schweiz geflüchtet hatten und sich geraume Zeit in Bern aufhielten.[1])

Mit Sicherheit dagegen kann man Vulliemin[2]) als Quelle ansprechen, da eine Reihe von Zügen, die das *Amulet* bringt, nur hier, aber in keiner anderen der benutzten Schriften sich findet.

Für den allgemeinen Aufbau der Novelle kommen zwei Züge in Betracht, deren Beziehung man aber höchstens als wahrscheinlich bezeichnen kann. Für die Möglichkeit, dass ein schweizerischer Protestant durch einen katholischen Landsmann aus dem Blutbade gerettet wird, die Stelle: „J. Pfaff von Liestal rettete seinem Landsmann Professor Herzberg von Basel das Leben.“[3]) Etwas sicherer scheint, dass Meyer die Bemerkung bei Vulliemin[4]): Teligny, ein hervorragender Jüngling, dem der Admiral seine Tochter gegeben hatte, sei am selben Tage wie dieser gestorben — benutzt hat, um zwei Kreise der Handlung, den Colignys und den Schadaus, in enge Verbindung zu bringen, indem er Gasparde zu einer Verwandten des ersteren machte und ihre Verbindung mit dem Schweizer vor dem Krankenlager des Admirals am Tage der Bluthochzeit vollzogen werden lässt.

Auf ganz festem Boden schreiten wir erst bei den Parallelen, welche einzelne Charaktere betreffen. So kannte Meyer aus Vulliemin[5]) Colignys Politik nach dem Frieden von St. Germain, 1570: Katholiken und Protestanten durch einen gemeinsamen Feldzug gegen die Spanier in Belgien, zur Befreiung dieses Landes, zu einigen. Und nur hier[6]) finden sich die näheren Umstände von Colignys Ermordung so erzählt, wie bei Meyer. Guise führt die Schweizer von Anjous Garde nach der Wohnung des Admirals, sie dringen in die inneren Gemächer, voran unter anderem ein Böhme, Namens Dianowicz, ein ausgeschämter Bösewicht, der im Hause Guises angestellt war, und Marti Koch aus Freiburg, Fourier des Herzogs von Anjou; Koch durchsticht den Admiral mit einem Spiess, der Böhme mit einem Degen, sie machen sich die Ehre des ersten Stosses streitig. — Der Böhme behält bei Meyer Stellung und Hauptrolle, nicht den Namen. Der Fourier Koch wird

1) a. a. O. II. S. 305. A. 348.

2) J. v. Müller, *Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft*, fortgesetzt von L. Vulliemin. Bd. VIII u. IX. Zürich 1842—45.

3) a. a. O. IX. S. 137.

4) a. a. O. IX. S. 135.

5) a. a. O. IX. S. 130 f.

6) a. a. O. IX. S. 133 f.

aus den Begebenheiten ausgeschaltet, auf seinen Namen lautet der Pass, welchen Schadau von dem Böhmen erhält.

Auch die Stelle über Servet ist durch Vulliemin vermittelt. Bei ihm findet sich die von Servet herausgegebene Erdbeschreibung des Ptolemäus erwähnt, und dass jener die Dreieinigkeit in dem Buche von der Wiederherstellung des Christentums geleugnet habe.[1]) Schadaus Argument zu Gunsten der Verbrennung ist dem Urteil der Schweizerstädte entnommen, das Servet vergebens angerufen hatte: sie rieten Genf, den Neuerer zu vernichten. Dadurch wollten sie sich gegen den Vorwurf rechtfertigen, den man ihnen im Auslande machte, als förderten sie die Ketzerei. Ein Vorwurf, den sie sich besonders durch die Aufnahme der italienischen Flüchtlinge zugezogen hatten, welche nicht bei den Lehren der Reformation stehen blieben.[2]) Dass Chatillons milderes Urteil schon im 16. Jahrhundert möglich war, wusste Meyer aus einer Äusserung des Stadtschreibers Zurkinden von Bern gegen Calvin: er zweifle, ob Ruthe und Beil die rechten Mittel seien, den Verirrungen des Geistes zu begegnen.[3])

Für die gegensätzliche Schilderung der Hugenotten und Katholiken, und namentlich für Montaigne's Warnung, hat Meyer die folgenden beiden Stellen verwendet: „Zwei Völker, deren Sitten mehr und mehr verschiedenartig wurden, trafen an dem nämlichen Herd zusammen. Die Edelleute aus den Provinzen, beim Pfluge erzogen, die Bürger, deren Sinn durch Handel geweckt worden war, und die bedächtig ernsten Bauern des Gebirgs, zogen grösstenteils unter den Fahnen der Reform. Der zerstreuungssüchtige Hofadel und das unwissende Volk, das an ihren Prunk und ihre Vergnügungen sich hängte, stritten für den alten Kultus."[4]) „Von Tag zu Tag wuchs die Zahl der Protestanten, die nach Paris kamen. Mit der finsteren Stirn, in die ihr breitrandiger Hut gedrückt war, mit ihrer kriegerischen Haltung und ihrem einfachen Wesen stachen sie nicht wenig ab gegen die anmutsvolle Beweglichkeit und den glänzenden Anzug des Hofadels. An den Kreuzen gingen sie ohne Kniebeugung vorüber; es schien, als triumphierten sie über König, Volk und Religion. Die Katholischen knirschten, ihr Blick richtete sich auf die Guise. Düstere Ahnungen bemächtigten sich der Gemüter."[5])

1) a. a. O. VIII. S. 393.
2) ibid. S. 395.
3) ibid. S. 396.
4) a. a. O. IX. S. 123, nach der Schlacht von Meaux, 1567.
5) a. a. O. IX. S. 132, vor der Bartholomäusnacht.

Ich übergehe die wenig schlagenden Parallelen für Pfyffer und Ulrich von Würtemberg, und erwähne nur noch die für das Bundesverhältnis, zwischen Bern, Frybourg und Genf,[1]) für die Ansichten über Albas Zug 1567, für die Hilfstruppen nach Genf,[2]) und glaube mich damit am Ende meines Tatsachenmaterials angelangt.

Aber ich kann der Versuchung nicht widerstehen, ausgehend von dem, was Frey, Lüderitz und nun auch ich tatsächliches beigebracht haben, einen Gang in das Gebiet der Hypothese zu tun, und, rein vorläufig und skizzenhaft, die mögliche Entstehungsgeschichte des *Amulet* in einigen Linien festzuhalten.

Die lebhafte Knabenphantasie erhielt durch mündliche Berichte des Vaters, die vielleicht an das Locarnesenbuch anknüpfte, die erste Anregung. Könnte ja doch auch der *Jenatsch* auf die erste Bündnerreise mit dem Vater, 1838, und kann ja, nach dem Bericht der Schwester, die Gestalt Karls des Grossen in der *Richterin* auf den Eindruck zurückgeführt werden, den schon dem Kinde die Figur am Züricher Grossmünster machte. Der Aufenthalt in Lausanne, der die dichterischen Erstlinge zeitigte, brachte den Verkehr mit Vulliemin, und damals mag Meyer auch das Bild der Bluthochzeit im dortigen Museum gesehen haben. Er kehrte nach Zürich heim und hatte Fechtstunden bei dem seltsamen Meister. Zur selben Zeit erschien Vulliemins Schweizergeschichte. Wie sich hier die Eindrücke überlagerten, die von den beiden Böhmen ausgingen, so geschah es mit den Dingen und Menschen in Lausanne, als er 1853 und 1856 nach schweren Erschütterungen sich wiederum dort aufhielt. Es kam 1857 Paris. Der Gegensatz zu dem modernen grossstädtischen Katholizismus verstärkte die Bewunderung für die Reformation, die er aus seinen Geschichtstudien sog. Die Fremde festigte seinen Charakter. Vielleicht ist erst in diese Zeit die Bekanntschaft mit Merimées Buch zu setzen. 1860 bringt ihm Lausanne abermals Beruhigung, er schliesst hier ein Manuskript von hundert Gedichten ab und fasst die Hoffnung: decidiert durchzudringen. In den nächsten Jahren macht er dann den Versuch, den Komplex einschlägiger Erlebnisse in modernem Gewande darzustellen (nach Freys Bericht). Etwas später erneuert er seine Studien über die Geschichte des 16. Jahrhunderts (Auszüge vorhanden), und verbindet diese Studien und jene Erlebnisse endgiltig miteinander. Er entwirft die Umrisse der Novelle in St. Wolfgang bei Davos 1871 und bringt sie zur Vollendung, zum Abschluss und zum Druck 1872 auf 73. — Zwischen Keim und Frucht liegt ein Menschenleben.

1) a. a. O. passim.

2) a. a. O. IX. S. 115 ff.

Das Märchen vom Aschenbrödel, vornehmlich in der deutschen Volks- und Kunstdichtung.

Von

BLEICH.

Das Märchen vom Aschenbrödel ist ungemein weit verbreitet. Es geht seit Jahrhunderten bei allen europäischen und so manchen aussereuropäischen Völkern von Mund zu Munde; freilich in recht verschiedenen Fassungen.[1]) Aber das Wesentliche findet sich in allen Abweichungen erhalten. Aschenbrödel ist das Märchen von der nachgiebigen, zurückgesetzten, verachteten und herrlich belohnten Bescheidenheit. Als solches hat es gewirkt und wird es weiterhin wirken, so lange ein natürlicher Sinn seine Freude darin findet, ungerecht Verdunkeltes in hellem Glanze erstrahlen, Prahlerei und Hochmut ge-

---

1) Sie liegen seit mehr als einem Jahrzehnt gedruckt vor. Es sind nicht weniger als 345 Fassungen, die in Cox' *Cinderella* (London 1893) nebeneinander gestellt, nach Motiven geordnet und inhaltlich wiedergegeben werden. Ist es nun auch ein beruhigendes Gefühl, alles so vollständig beisammen zu haben, so mag es andrerseits zweifelhaft erscheinen, ob die Ergebnisse dieser statistischen Folkloristik der aufgewendeten Mühe entsprechen. Wenn man überhaupt von Ergebnissen reden darf bei einem Buche, dessen Vorredner, Andrew Lang, dieser Fülle volkstümlicher Fassungen des Stoffes einigermassen ratlos gegenüber steht. Er bewundert den Fleiss der Verfasserin, aber er bekennt sein Entsetzen. Er versucht Ordnung in den Wirrwarr der Überlieferungen zu bringen; aber er gibt es bald auf, um dann seine Ansichten über Entstehung und Verbreitung der Märchen im allgemeinen vorzutragen. Er stellt als Grundidee der *Cinderella* fest: Eine Person in geringer oder gemeiner Stellung macht mittels übernatürlichen Beistandes eine gute Partie. Aber er sagt selbst, dass dies auch die Grundidee des gestiefelten Katers sei; und ich weiss nicht, ob dieser mit der *Cinderella* in Verbindung gebracht werden darf. Andrerseits hat Miss Cox auch Allerleirauh (*Catskin*, *Peau d'âne*) und die übrigen Märchen dieser Gruppe in allen Fassungen aufgeführt; und doch ist in diesen die übernatürliche Hilfe unwesentlich.



demütigt, Bescheidenheit und Demut erhöht, die Guten belohnt und die Schlechten bestraft, zu sehen. Es gehört, wie Sneewittchen und Frau Holle, in die Klasse der Stiefmuttermärchen und unterscheidet sich durch die Darstellung dieses Familienverhältnisses und seiner Folgen wesentlich von Allerleirauh, das sonst manche Ähnlichkeiten aufweist. Allerleirauh ist ein Aschenbrödel aus eigener Wahl; denn vor den Gelüsten ihres Vaters fliehend, begibt sie sich selbst in eine erniedrigende Dienstbarkeit, aus welcher sie durch die Liebe des Prinzen erlöst wird, nicht ohne die Treue seiner Gesinnung vorher geprüft zu haben.[1]

I.

Die erste litterarische Fassung des Märchens vom Aschenbrödel, welche nachweislich bedeutenderen Einfluss gehabt hat, liegt bei Perrault vor in *Cendrillon ou la petite pantoufle en verre.*[2]) Es ist ein Feenmärchen, wie die meisten Perraultschen. Die Pate Fee verschafft Cendrillon, dem zurückgesetzten Stiefkinde, alles, was zur Balltoilette gehört, nebst einer prächtigen Karosse und Dienerschaft. Cendrillon gewinnt in diesem glänzenden Aufzuge durch den Zauber ihrer Erscheinung leicht das Herz des Prinzen. Am zweiten Ballabend unterhält sie sich mit dem feurigen Liebhaber bereits so gut und angelegentlich, dass sie erst beim Schlagen der Mitternachtstunde mit Entsetzen daran denkt, wie, nach dem Worte der Fee, aller Zauber sogleich dahinschwinden werde. Sie eilt aufs schnellste hinweg und kommt glücklich

1) Allerleirauh (bei Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Nr. 21) gehört insbesondere durch diesen Anfang mit Straparolas *Mädchen im Schrein* (I, 4), mit Basiles *Bärin* (*Pentameron* II, 6) und Perraults *Peau d'âne* (in *Histoires ou contes du temps passé*) zusammen; es hat unserem Musäus für seine *Nymphe des Brunnens* den Hauptstoff gegeben, wie ich im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* Bd. 108 S. 275 ff. nachzuweisen versucht habe. Das Volksbuch von der geduldigen Helena (Simrock, *Deutsche Volksbücher*, Bd. 10) berührt sich mit Straparolas *Mädchen im Schrein* und dem Volksbuch vom Kaiser Oktavian. Bechsteins *Wünschelgerte* (*Neues Märchenbuch*) gehört gleichfalls hierher; doch fehlt im Anfang das Motiv der Blutschande. Die Heldin der *Wünschelgerte* benutzt die Zuneigung des Vaters, um ihre tollen Wünsche zu äussern; die Erfüllung des letzten Wunsches bringt ihr die Wünschelgerte, dem Vater aber den Tod.

2) Das entsprechende Märchen im *Pentameron* des Basile (I, 6: *la gatta cennerentola*) hat e i n e n durchaus verschiedenen Zug: Aschenbrödel ist hier in tiefe Schuld verstrickt; denn sie tötet auf Anraten ihrer Erzieherin die böse Stiefmutter, um dann in dieser Erzieherin (Carmosina) eine noch bösere zu erhalten. Sonst nähert es sich der Grimmschen Fassung.

zu Hause an, wenn auch zu Fuss und in ihrer schlechten Kleidung sowie unter Verlust eines der gläsernen Pantoffel. Dieser weist sie dann als die Besitzerin aus und führt zu ihrer Erhöhung.

Im Mittelpunkte dieser Erzählung steht der Ball. Cendrillon fühlt das Unrecht, welches ihr seit lange geschieht, erst in voller Härte, als die Schwestern das Haus verlassen, um das glänzende Fest zu besuchen. Bis dahin hatte sie alles mit himmlischer Geduld ertragen: die schmutzigste Küchen- und Hausarbeit verrichtet, ohne zu klagen, das elendeste Gemach bewohnt und die schlechteste Kleidung getragen, ohne zu murren. Vom Vater längst preisgegeben, von der Stiefmutter stets wie eine Magd behandelt, hatte sie dennoch die Kraft gefunden, die Stiefschwestern aufs schönste herauszuputzen und deren Frage, ob sie den Ball nicht auch mitmachen möchte, mit bescheidenem Seufzen zu verneinen. Nun aber, als sie sich einsam sieht in dem öden Hause, ist ihr langmütiges, entsagungsvolles Dulden erschöpft. Auf wie vieles, was dem Mädchenherzen teuer ist, hatte sie nicht verzichtet, nicht verzichten müssen! Sie wusste nichts von holdem Müssiggang, sie fand keinen Augenblick für süsse Träumereien; sie hatte nicht Putz noch Schmuck und keine Zeit für tändelnden Zeitvertreib; die geselligen Freuden waren ihr unbekannt. Jetzt endlich drängt sich die langverhaltene Sehnsucht unwiderstehlich hervor: Cendrillon will nicht weiter zurückstehen hinter den glücklichen Schwestern, sie will diesen glänzenden Königsball nicht versäumen; denn auf ihm sollen ja alle ihre süssen, tröstenden Hoffnungen Gestalt gewinnen. Und ihr heisser Wunsch geht in Erfüllung, ihr traumhaftes Ahnen betrügt sie nicht. Wie reizend dann, wenn sie sich, in schelmischer Verstellung schlaftrunken, von den zurückkehrenden Schwestern erzählen lässt, was sich auf dem Balle begeben, was für Aufsehen die fremde schöne Dame, d. h. sie selbst, gemacht habe! Und wie freudig pocht ihr Herz, wenn die Schwestern nach dem zweiten Ballabend berichten, welchen Eindruck das plötzliche Verschwinden der schönen Unbekannten insbesondere auf den Prinzen hervorgebracht habe, so dass er die Besitzerin des gläsernen Pantoffels oder keine zur Gattin haben wolle! Wie gütig erweist sie sich schliesslich als glückliche Prinzenbraut diesen Stiefschwestern gegenüber, denen sie vornehme Freier verschafft! Es ist ein echtes Frauenbild mit den unverkennbaren Zügen ausharrenden Duldens und verzeihender Liebe, voll Güte und Edelmut, in schwerer Prüfung geläutert, aber unter allem Druck ungünstiger Verhältnisse und missgünstiger Menschen von schöner Hoffnung getragen und klar



empfindend, dass es nun an der Zeit sei, aus dem Dunkel ans Licht hervorzutreten. Sie erwartet ihr Glück von dem Ball; auf dem Balle findet sie es.

Die Abweichungen unseres deutschen (Grimmschen oder Bechsteinschen) Märchens sind bedeutend. Während Cendrillon durch die Stiefmutter zu den niedrigsten Diensten gezwungen wird und den Stiefschwestern als eine Art Kammerzofe dient, wird Aschenbrödel von den Stiefschwestern verspottet, in die Küche gejagt und zum reinen Schabernack mit unnützen, schmutzigen Arbeiten gequält: die Schwestern streuen Linsen in die Asche, und Aschenbrödel muss sie wieder auslesen. Cendrillon wählt, ihren niedrigen Verrichtungen entsprechend, ganz von selbst den Platz am Herde; Aschenbrödel sucht ihn nur gezwungen auf. Eine Folge davon ist, dass Cendrillon, die Dienstmagd, gar nicht recht an den Besuch des Balles zu denken scheint, während andrerseits Aschenbrödel, die vernachlässigte Haustochter, auf ihrem Recht besteht und mitzugehen wünscht. Und hier geschieht ihr dann das grösste Unrecht, insofern die Stiefmutter ihr schwierige Arbeiten aufträgt, welche sie zwar leicht erledigt, deren Ausführung ihr aber das nicht einbringt, was man ihr dafür versprochen hat: den Besuch des Balles. So ist das arme Kind auf das Eingreifen anderer Mächte angewiesen, um zu ihrem Ziele zu gelangen.

Cendrillon wird glücklich durch den Zufall, dass ihre Pate eine zaubergewaltige Fee ist; Aschenbrödel erringt ihr Glück infolge der rührenden Liebe zu ihrer verstorbenen Mutter und durch ihre schöne Neigung zur Natur und allen Geschöpfen. Die Tauben kommen auf ihren Ruf und helfen die Linsen aus der Asche lesen, so dass sie die von der Stiefmutter gestellte Bedingung erfüllen kann; der Haselnussstrauch, den sie auf das Grab ihrer Mutter gepflanzt und treu gepflegt hat, wirft auf ihre Bitte die schönsten Kleider über sie.

Für die Ungerechtigkeit aber, mit welcher Aschenbrödel behandelt worden ist, ergeht furchtbare doppelte Strafe. Denn einmal vollziehen diese die Stiefschwestern selbst, indem sie sich grässlich verstümmeln, um ihre Füsse für den gläsernen Pantoffel passend zu machen; und ferner vollziehen sie die Tauben, welche den Stiefschwestern die Augen aushacken. Die Stiefmutter geht scheinbar leer aus; allein sie ist durch das Unglück ihrer Töchter genügend gestraft. So tut das deutsche Märchen auch dem strengsten Rechtsgefühl genug. Dagegen lässt das französische Märchen die Schlechten an dem Glück der Guten

teil nehmen, und es darf dies tun, weil die Schwestern nicht so bösartig sind wie im deutschen Märchen. Cendrillon wird von der Machthaberin des Hauses, der Stiefmutter, unterdrückt, so dass Macht vor Recht geht; Aschenbrödel wird durch die übel gesinnten Stiefschwestern verfolgt, so dass Tücke der Liebe obsiegt. Cendrillon fügt sich geduldig in das harte Joch der Dienstbarkeit; Aschenbrödel macht stets von neuem ihre Rechte geltend und wird deshalb immer von neuem gekränkt. Cendrillon ist ein schwaches Wesen, das zu Verstellung und List greift, und zwar infolge langer Gewöhnung auch da, wo es nicht nötig wäre, wo sie aber darum nur liebenswürdiger und schalkhafter erscheint, weil es in guter Laune und zu niemandes Schaden geschieht. Aschenbrödel ist das starke Mädchen, das mutig fordert, was ihm zusteht; auch ist sie entschlusskräftig und betritt eigene Wege, um zu erlangen, was man ihr verweigert, während Cendrillon rat- und mutlos in Tränen ausbricht.[1])

1) Einblick in eine besondere Gestaltung des Aschenbrödelstoffes gewährt Fr. W. Gotter in seinen Gedichten Bd. 1 (1778) S. 115, wo er ein Feenmärchen zu erzählen beginnt

von Alinen,
Die, einer bösen Fee zu dienen,
Vom Schicksal ausersehen war.

Sie wird von einem Ritter geliebt, den auch die Fee liebt. Deshalb nimmt die Fee Aline mit sich

zu dem Ort der Strafe
Und, als sie von dem Wagen stieg,
Sprach sie: „Hier hüte meine Schafe
Und dort, auf jener Asche, schlafe!"
Alinchen sah sie an und schwieg.
„Fix, zieh dich aus, Miss Aschenbrödel!"

Doch trotz dieser garstigen Behandlung

bleibt immer Aschenbrödel schön,
Drob will die Fee vor Zorn vergehn.

Dann kommt etwas Bedeutsames, aber da bricht die Erzählung ab.

Hier ist also die Fee neidisch und eifersüchtig; sie verfolgt Aline und macht sie zum Aschenbrödel und zur S c h a f h i r t i n. Dabei mag man sich der *Gänsehirtin am Brunnen* erinnern, eines Märchens, das man nicht mit Unrecht zum Aschenbrödel in Beziehung gesetzt hat.

Von Interesse ist sodann ein englisches Aschenbrödel, das hier erwähnt sein mag, weil es auf dem französischen Märchen Perraults beruht: *Cinderella and the glass slipper.* Edited and illustrated . . . . by George Cruikshank. London (1853). Die Stahlstiche sind vortrefflich, wie man das von dem berühmten Dickens-Illustrator nicht anders erwarten darf. Auch der Text ist von Cruikshank selbst hergestellt, dem die vorliegenden Ausgaben (er be-



Von diesen beiden Erzeugnissen der Volksdichtung hat gerade das durch Perrault überlieferte einige merkwürdige Spuren in der deutschen Litteratur zurückgelassen. J. P. Lyser hat z. B. in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts in seine *Abendländische Tausend und eine Nacht* auch das Aschenbrödel aufgenommen, aber nicht nach der deutschen Überlieferung; sondern er erzählt im wesentlichen nach Perrault. Als Quellen seiner Darstellung nennt er richtig: französisches und deutsches Märchen, auch mündliche Überlieferung. Freilich scheinen auf besondere mündliche Überlieferung nur die Verse: „Hohle, hohle Weide, leih mir dein Geschmeide!" hinzudeuten.[1]) Aber unser deutsches Märchen vom Aschenputtel ist in der Tat ausgiebiger benutzt, wenn auch nicht zum Vorteil des Ganzen. Denn durch die Verquickung beider Überlieferungen, der französischen und der deutschen, ist die Lysersche Erzählung zwiespältig ausgefallen. Aschenbrödel ist zwar das französische geblieben; aber Stiefmutter und Stiefschwestern haben nicht ihren Charakter behalten, sondern sind recht böse Weiber geworden, fast böser, als im deutschen Märchen, so dass ihre gute Behandlung am Schlusse widersinnig erscheint.[2])

zeichnet sie nicht näher) nicht genügten. Cruikshank gibt manche Motivierungen, die laut Nachwort für Kinder berechnet sind. So erzählt er, wie die Stiefmutter alles verschwendet, wie dann der Vater in Schulden gerät und ins Gefängnis geworfen, Aschenbrödel zur Magd herabgedrückt wird. Der gute Charakter Aschenbrödels zeigt sich, wenn sie der *godmother, who was a dwarf,* erklärt, sie hätte wohl gern den Ball besuchen mögen, als sie ihre Stiefschwestern davoneilen sah, möchte aber nun lieber daheim bleiben, *whilst my poor father is pining in prison.* Unangebracht dürften jene Zusätze erscheinen, in denen die gütige Helferin dem Könige gegenüber ihre temperenzlerischen Bestrebungen begründet und so überzeugend verteidigt.

1) Doch führen *Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelehrtheit des Mittelalters*, herausgegeben von Büsching (Bd. I, 138) lange vor Lyser ganz ähnliche Verse an. Sie lauten: „Tue dich auf, Weide, gib raus mein Geschmeide!" Sie finden sich auch bei v. d. Hagen, *Märchen und Erzählungen* II, 339 (Prenzlau 1826).

2) Die *Blaue Bibliothek aller Nationen* (Nordhausen 1846) sammelt Märchen von Perrault, d'Aulnoy, Musäus, Grimm, Bechstein; sie gibt (Bd. 3, 87 ff.) unter der Überschrift Aschenbrödel eine recht getreue, manchmal ungeschickte Übersetzung Perraults. *Elles faisaient grande figure* gibt sie wieder mit: sie machten grosse Figur; *gronder* mit „Geschmähltes bekommen"; *barrière de diamants* mit „Steinband"; *elles se jetèrent à ses pieds* mit: sie warfen sich zu ihren Füssen. Die Übersetzung zeigt besonders gegen den Schluss eine ziemliche Übereinstimmung mit Lyser; vor allem merkwürdig ist, dass die jüngere Schwester (im französischen Text Javotte genannt) wie bei Lyser Adelheid heisst.

Doch ist Perrault nicht bloss in einzelnen Stücken für weit angelegte deutsche Sammelwerke benutzt worden, sondern selbst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch sind seine Prosamärchen ins Deutsche übersetzt worden. So erschienen *Märchen, nach Perrault neu erzählt* von Moritz Hartmann, illustriert von Gustav Doré, o. J.[1]) Hartmann hat in diesem prächtigen, mit herrlichen Bildern geschmückten Buche die Perraultschen Märchen nicht bloss glatt und gewandt übertragen, sondern mit Zusätzen versehen, in denen er modernes Leben und Treiben launig und geistreich beleuchtet. Freilich ist ihm dieser Eingriff in den Perraultschen Text und diese witzige Ausgestaltung und Ausbeutung Perraultscher Darstellung übel vermerkt worden,[2]) wohl nicht ganz mit Recht; denn es handelt sich um harmlose Äusserungen, die zur Veranschaulichung der Situation beitragen, um sarkastische Randbemerkungen, die lächerliches Treiben und Denken in lächerliches Licht rücken, um eindringliche Überlegungen des Menschenkenners, der das Märchen auf seine psychologische Wahrheit prüft und berichtigt. So beginnt Hartmann die Übersetzung des Aschenbrödels mit der sehr verständigen Erwägung, wie die allemal böse Stiefmutter des Märchens zur ungerechten Be- und Verurteilung der Stiefmutter auch im wirklichen Leben beigetragen habe. Weiterhin vergegenwärtigt er den Trubel, der sich bei der Zurüstung zum Balle erhebt, durch eine nahe liegende Beziehung auf die Erfahrung eines jeden: „Man kann sich denken, wie es da im Hause herging. Wir

---

Den meisten Übersetzungen (auch Julius Grimm, Hartmann: s. nächste Anm.) gemeinsam ist die Auslassung des Satzes: *la cadette, qui n'étoit pas si malhonnête que son aînée, l'appeloit Cendrillon.* Die andern Angehörigen, auch die ältere Schwester, nannten sie nämlich Cucendron (in der Ausgabe von 1697 findet sich daneben die Form Culcendron), welches die Sandersche Übersetzung von 1825 (Berlin) mit Asch—rsch verdeutscht. Das ist den andern Übersetzern wohl anstössig erschienen; sie führten deshalb nur den Namen Cendrillon (= Aschenbrödel) ein, mussten aber demzufolge die Unterscheidung zwischen der älteren und jüngeren Schwester aufgeben.

1) 1867 erschienen. — Hartmann ist der demokratische Lyriker von *Kelch und Schwert*; der satirische Verfasser der *Reimchronik des Pfaffen Mauritius* zur Verspottung der Versammlung in der Paulskirche; der feine Kenner französischer Litteratur und der gewandte Schilderer des französischen Landes. Vor Hartmann gab Julius Grimm (nach Heinsius im Jahre 1852) heraus: *Neues Märchenbuch für Knaben und Mädchen* von Charles Perrault und Madame d'Aulnoy. Mit 16 schönen Bildern.

2) Marelle im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* Bd. 41.



alle, wir haben sehr tugendhafte, sehr einfache, sehr bescheidene Schwestern; wir sind nichts weniger als vornehm und zum Sohn des Königs werden wir gar nicht geladen; und doch, welcher Kobold, ja man möchte sagen, welcher Gottseibeiuns fährt mit aller Unruh ins Haus, wenn unsre tugendhafte, einfache, bescheidene Schwester auf einen Ball geladen wird. Nun denke man sich erst, wie es im Hause des Edelmanns und der hochmütigen Töchter der hochmütigen Frau aussah." Mit so milden Worten über die „bescheidene" Schwester und so sanfter demokratischer Gesinnung („wir sind nichts weniger als vornehm") geht es freilich nicht immer ab. Hartmann erklärt, auf die Schilderung des Putzes der Stiefschwestern verzichten zu wollen. „Die Beschreibung solcher Herrlichkeiten müssen wir weiblichen Federn überlassen, deren wir ja heutzutage, Gottseidank, genug haben. Die verstehen es, mit diesen wichtigen Sachen ganze Bände auszufüllen, und man sieht es ihnen an, dass sie sich dabei am liebsten aufhalten. Das Wasser läuft ihnen im Munde zusammen, wenn sie in ihren Büchern an solche Stellen kommen, und der Leser bedauert aufrichtig, dass die Schriftstellerin ihren Lebenszweck verfehlt und nicht Kammerjungfer oder Schneidermamsell geworden." Allein im grossen und ganzen bleibt er liebenswürdig und belustigt sich z. B. in der Vorstellung, wie die Damen Stoff und Schnitt von Aschenbrödels Kleidern studierten, „um gleich morgen alles nachmachen zu lassen, denn die Weiber meinen immer, der Anzug tue es, und dass sie gerade so schön sein würden, wie die schönste Person, wenn sie nur erst auch so gekleidet wären."

Allein man hat sich nicht damit begnügt, Perrault gewissermassen gegen Hartmann zu schützen; sondern man hat auch Perrault mit Grimm verglichen und dem Franzosen vor dem Deutschen den Vorzug gegeben.[1]) Dieses Urteil lassen wir zunächst auf sich beruhen. Es

1) Pletscher, *Die Märchen Charles Perrault's* (Berlin 1906) setzt S. 43 f. den Hauptunterschied in die Art der Erzählung: „Den Germanen eignet eine gewisse wimmernde Sentimentalität, die . . . zur episch-lyrischen Breite führt, während der Franzose mit dramatischer Lebendigkeit und Knappheit erzählt." Aber warum wird Pletscher so ungerecht? Weil Marelle es in gewisser Weise gewesen ist, dem er folgt; Marelle aber war Franzose, empfand wenigstens als solcher. Freilich hat Marelle zunächst nur den dramatischen Zug des französischen Geistes auch im Märchen lebendig gefunden; doch hat er auch, bei Gelegenheit der Besprechung Rotkäppchens, Perrault klassisch und Grimm maniriert genannt, in Perrault das Original, in Grimm die Nachahmung gesehen. Leider sind das grossenteils Urteile, für welche die Beweise fehlen; um so weniger durfte allerdings Pletscher solche Urteile als eine Art

ist uns nur wichtig, sofern es auf die Verschiedenartigkeit der deutschen und französischen Fassung hinweist, die ja in der Tat nicht zu verkennen ist. Denn viel wesentlicher als die Frage, ob Perrault besser gefällt als Grimm, ist die andere, inwiefern Grimm anders ist als Perrault; diese Frage aber haben wir bereits zu beantworten versucht. Wir fügen hinzu, dass das deutsche Märchen viele strenge Züge aufweist (z. B. der herbe Schluss!) und mythisch anmutet,[1]) während das französische ein lustiges Spiel mit ernstem Hintergrunde bietet. Damit hängt denn zusammen, dass die französische Darstellung leichter, freundlicher, menschlicher gehalten und mehr auf den Ton der modernen Gesellschaft gestimmt ist. Perrault war eben nicht so wie die Brüder Grimm auf die Erhaltung der Überlieferung bedacht, er gab nicht in möglichst ursprünglicher und volkstümlicher, treuer und reiner Form weiter; sondern er erzählte wie ein Mann von Bildung, der die Gesellschaft seiner Zeit kannte und sie manchmal etwas spöttisch belächelte.[2])

Beweis anführen. Merkwürdig muss übrigens erscheinen, dass Pletscher einem Märchen „episch-lyrische Erzählungsweise" zum Vorwurf macht und eine „mehr dramatische Erzählungsweise(?)" verlangt, dass er den Kinderton bei Perrault unbewusst getroffen, dass er ihn bei Grimm „erhascht" und oft vergeblich erhascht findet. Es sind das eben gröbere Varianten Marellescher Auslassungen; und solche französischen Ansichten über deutsche Märchen brauchten uns nicht weiter zu beunruhigen, wenn sie nicht mit so viel Sicherheit und so wenig Gerechtigkeit nachgesprochen würden.

1) Die Ausdeutung dieser mythischen Züge geht uns nichts an. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass auch Perrault mythologisch ausgedeutet worden ist; Lefèvre hat diese Versuche in seiner Ausgabe der Perraultschen Märchen (Paris 1875) einleitungsweise vorgeführt.

2) Die angehängten Moralités zeigen ihn uns so; sie geben Perraults Ansichten inbetreff des moralischen Gehalts der Märchen wieder. Sie gehören daher notwendig mit dem Märchen zusammen, mag man sie auch mit Deulin (*Les contes de ma mère l'oye avant Perrault*, Paris 1879 S. 16) oder mit Pletscher S. 27 für eine *regrettable concession de l'auteur* halten; und wenn man sie weglässt, tut man Perrault Unrecht, oder vielmehr, man fälscht die Überlieferung. Freilich ist ja die Trennung sehr leicht vorzunehmen, und sie wird sehr gern vollzogen, um Perrault zu einem getreuen Nacherzähler der Volksüberlieferung zu machen. Aber das ist er nur in bedingtem Sinne gewesen. Er hat die Märchen möglichst objektiv vorgetragen, und von dieser Seite allein scheinen ihn die Brüder Grimm im 3. Bande der Kinder- und Hausmärchen betrachtet zu haben, wenigstens äussern sie nichts über die Moralités; aber er hat eben in diesen auch sehr subjektiv seine Ansichten geäussert. Man mag es vielleicht als litterarischen Takt bezeichnen, dass er diese scharfe Trennung objektiver und subjektiver Elemente beliebt hat. Allein es geht nicht an, den einen der so getrennten Teile einfach wegzulassen, ohne Perrault Gewalt an-

Und darum konnte er auch in Moritz Hartmann einen so modernen Übersetzer und Bearbeiter finden.

Übrigens hat lange vor Hartmann der Mitherausgeber des Gespensterbuchs, August Apel, ein Märchen der Madame d'Aulnoy in ähnlicher Weise überarbeitet wie Hartmann den Perrault. Dieses Märchen der Madame d'Aulnoy gibt eine wesentlich andere Fassung des Aschenbrödelstoffes. Es heisst *Finette Cendron*,[1]) und Apel hat

zutun. Wer über Hartmanns oder Apels Zusätze schilt, darf über die Perraultschen Moralités nicht stillschweigend hinweggehen; und wer die Moralités verwirft, der verwirft in gewissem Sinne auch Perrault als Märchenerzähler. Infolge der scharfen Trennung des Volksmässigen und Eigenen, des Prosaischen und Poetischen ist es allerdings leicht genug, den Fehler zu verbessern und Perrault zum französischen Grimm zu machen, was h e u t e als höchster Ruhm gilt. Aber so war es nicht immer, und „Ammenmärchen im Ammenton erzählt" galten nicht immer als der Gipfel. Das Ideal u n s e r e r Zeit, die reine Volksdichtung zu erhalten, ist nicht immer herrschend gewesen, ist auch im wesentlichen ein gelehrtes Bestreben; und mag es noch so berechtigt sein, es ist durchaus historischer Natur. Als Ausfluss der historischen Denkart müsste es aber vor allem jedem Zeitalter sein Recht lassen und nicht nach dem Ideal der eigenen Zeit urteilen. Perrault setzte seinen jungen Sohn dem Buche als Verfasser vor, und man glaubte ihm; es deuchte ihn wohl zu wenig, einfache Märchen einfach weiterzugeben, und so erschien es auch den Zeitgenossen; darum gab er die Moralités dazu und wie Deulin mit Ingrimm bemerkt (S. 31): *toutes éditions portent après le titre ces mots qui semblent demander grâce: avec des moralités.* Heute kann man die zufällige Tat des Märchenerzählens nicht genug rühmen, aber was Perrault vielleicht als das Wichtigste erschien, die Moralités, das streicht man. Und doch weist Perrault selbst in der Widmung gerade auf den moralischen Sinn der Erzählungen hin.

1) *Cabinet des Fées.* T. II, 484 ff. Übersetzt ist das Märchen auch in Kletkes *Märchensaal*, Bd. 1. Nork, *Mythologie der Volkssagen und Volksmärchen* (= *Scheibles Kloster* Bd. 9), 1848, hat Finette Cendron mit einigen Abweichungen wiedergegeben. Er erzählt S. 849 f.: „Der König . . . hatte die Vorsicht gebraucht . . ., bei der Geburt seines dritten Töchterchens . . die in einer seinem Schlosse benachbarten Grotte wohnende Fee, Merlusche, zur Pathe zu wählen." Bei der d'Aulnoy steht: . . . *où demeuroit la Fée Merluche, qui était sa marraine.*

Ferner: „Durch Hülfe derselben erlangte sie ein Zauberpferd und schöne Kleider, um Bälle besuchen zu können. Auf einem solchen erwarb sie sich die Liebe eines Prinzen." Bei der d'Aulnoy kommt das Pferdchen herbei, als Finette vor Müdigkeit nicht weiter kann und in Weinen ausbricht; auch nützen ihr die Kleider nichts, da sie ihr von den Schwestern genommen werden. Und den Prinzen lernt sie n i c h t auf dem Balle kennen.

Endlich: „Im französischen Märchen ist Feinöhrchen (Finette) noch kein eigentliches Aschenbrödel." Bei der d'Aulnoy: *elle resta seule au logis balayant, nettoyant, lavant sans se reposer et toujours pleurant. Viens*, sagen die Schwestern, *nous déchausser et nous décroiter.*



es im 2. Bande seiner *Cikaden* (1811), ohne seine Quelle zu verraten, unter dem Titel: *Der Pantoffel. Nach dem Französischen* wiedererzählt. Der Inhalt ist kurz folgender:

Ein König wird nebst Frau und drei Töchtern aus seinem Reiche vertrieben; er muss sich schliesslich auf ein einsames Landhaus zurückziehen, da ihm die Mittel, ein geselliges städtisches Leben zu führen, ausgehen; auch muss er seine anspruchsvollen Töchter zu entfernen suchen. Die Gattin selbst rät ihm solches und vollführt es; zunächst vergeblich, da die jüngste, Betty (= *le petit poucet* oder Hänsel in *Hänsel und Gretel*) mit Hilfe ihrer Pate Fee sich glücklich aus der Wildnis heimfindet, einmal durch ein abgewickeltes Knäuel (Theseus), das andere mal durch Ausstreuen von Asche. Freilich ist die Fee zornig, dass Betty ihre neidischen und boshaften Schwestern mit errettet, und will nun nicht mehr helfen. Das dritte Mal sollen daher die Schwestern helfen; allein die von ihnen gestreuten Erbsen werden von den Vögeln gefressen, und so finden die Mädchen nicht den Weg aus der Wüste nach Hause zurück. Da findet Betty eine Eichel; diese erwächst zusehends zum Baume, von dessen Gipfel aus Betty ein herrliches Schloss erblickt. Die Schwestern haben sich unterdessen köstlich angekleidet mit Hilfe von Bettys Sachen, Geschenken der Fee. Betty muss sie trotz ihrer Klagen als Dienerin begleiten. Allein das Schloss gehört einem Oger. Die Ogerin lässt die Mädchen leben, um sie zu ihrer Unterstützung zu verwenden. So kocht Betty denn, und der Oger fällt beim Abschmecken in den gewaltigen Kessel (= Tod der Hexe in *Hänsel und Gretel*). So frisiert sie die Ogerin und haut ihr mit dem Beile von hinten den Kopf ab. Allein sie, die Heldin, wird von ihren Schwestern zurückgesetzt. Diese gehen ohne sie in die Stadt auf den Ball. Da findet Betty einen verrosteten Schlüssel. Sie putzt ihn; es ist ein goldner, und er erschliesst ein Kästchen, dem köstliche Gewänder entquellen. Mit ihnen angetan, strahlt sie auf dem Balle. Nach Hause eilend, um vor den nichts ahnenden Schwestern dort einzutreffen, verliert sie den einen ihrer zierlichen Pantoffel. Der Königssohn findet ihn und verliebt sich in ihn.[1]) Er will die Besitzerin des

1) In einer anderen, deutschen, Überlieferung (bei von der Hagen, *Erzählungen und Märchen* 1826 II, 339 f: *Von den drei Schwestern*) findet ein Rittersmann den verlorenen Schuh; er will d i e zur Frau nehmen, welcher er passt. Dieser Zug stimmt mit einer von Grimm angeführten antiken Überlieferung zusammen, mit der Sage vom Schuh der Rhodope (Aelian Var. L. XIII), welchen ein Adler dem König Psammetich in den Schoss fallen liess.

Pantoffels heiraten. Die Pantoffelprobe führt ihm Betty zu, deren Schwestern Prinzen heiraten und deren Vater wieder König wird und zwar in dem Königreiche, aus dem er einst durch den Vater seines jetzigen Schwiegersohnes vertrieben worden ist.

Zunächst ist Apel der elegante Übersetzer; allein er ist mehr. Er hat manche launigen Motivierungen gegeben und viele witzige, auch satirische Bemerkungen angebracht. Er schildert mit viel Humor das königliche Ehepaar in seiner zärtlichen Liebe, in seinem vortrefflichen Einfluss auf das Volk; er stellt ihr Zusammenleben als ein „Panorama häuslicher Glückseligkeit" dar. Er lässt den König über die angenehmen Seiten seines Berufes philosophieren; freilich nachher „zeigten ihm die Gläubiger den Wechsel seines Glückes". Er charakterisiert die drei Schwestern als Leckermäulchen Fanny, Putzköpfchen Nanny und Schmeichelkätzchen Betty; und er kennzeichnet ihre Lebensweise mit den Worten: „als es Nachmittags bei den Prinzessinnen Morgen ward." Er schildert die Haut der Ogerin: sie sah aus „wie eine zerfahrene Chaussee"; ihr Mund zerschnitt das Gesicht in zwei Teile. Er lässt den Faden des von Betty gebrauchten Knäuels beim thé médisant gesponnen und die Asche aus assonierenden Dramen und Romanzen gebrannt sein. Er amüsiert sich über das schnelle Wachstum der Eiche: „wie es allemal bei den Eichen der Fall ist, wenn es nicht natürlich damit zugeht." Er lässt endlich Betty den Pantoffel verlieren, als sie einst einem schönen Ritter traumverloren nachschaut (dieser Ritter aber ist der Prinz), und die Fee zum Schluss ihre gute Lehre geben: der Pantoffel solle den Prinzen an seine Sehnsucht, Betty selbst an ihre Dienstbarkeit erinnern.

Wie die Franzosen neben dem Perraultschen Cendrillon das der d'Aulnoy, so haben wir neben dem Grimmschen das Aschenbrödel von Ernst Moritz Arndt (*Märchen und Jugenderinnerungen*, 1843, Teil 2, S. 281 ff.). Dieses weist, vor allem durch die Vorgeschichte, wesentlich andere Züge auf. Es versetzt uns ins alte Reich der Franken nach einem lieblichen Tal, welches ein alter Mann mit seiner jungen Tochter bewohnt. Dieser ist als Knabe von einem treuen Diener gerettet worden, als sein Vater und seine Anverwandten der Herrschaft (über Metz) und des Lebens beraubt wurden. Er hat lange Jahre im Morgenlande gelebt

---

Der König aber liess die Frau suchen, der dieser Schuh zugehörte, und als er sie gefunden hatte, heiratete er sie. So schickt auch der Rittersmann bei von der Hagen den Schuh ins Haus der bösen Stiefmutter, die ihre Töchter veranlasst, sich zu verstümmeln. Ein Hündchen verrät dem Ritter den Betrug.

und dort eine Sultanstochter geheiratet, dann aber nach dem Tode der Frau in seinem Heimatlande diesen stillen Winkel aufgesucht, um der Wissenschaft und der Betrachtung zu leben. Aber ein Prinz, der Enkel jenes Usurpators, verirrt sich auf der Jagd und findet das idyllische Häuschen mit dem schönen Mädchen. Der Alte erfährt es kaum, als er einen andern Zufluchtsort sucht. Der Prinz, durch vergebliches Suchen nach der Geliebten in Liebesqual versenkt, wird auch durch Reisen und Abenteuer nicht abgelenkt. Liebeskrank wie er ausgezogen, kehrt er in die Heimat zurück. Hier weiter suchend, entdeckt er endlich die Geliebte in Begleitung des Vaters; allein der Alte reisst die Tochter mit sich fort und erreicht mit ihr auf heimlichen Wegen seine Behausung. Er stirbt bald darauf vor Schreck und Aufregung.

Seine Tochter, Nanthilde, bleibt unter der Obhut einer bösen Stiefmutter zurück und wird nunmehr das Aschenbrödel. Sie erträgt alles Leid geduldig; sie stärkt sich durch Gebet am Grabe des Vaters, der ihr Gehorsam gegen die Stiefmutter geboten hat. Sie hofft auf den Himmel und findet Hilfe bei einem weissen Täubchen.[1]) Der Prinz, der indessen König geworden, weiss jetzt, in welcher Gegend die Geliebte weilt. Er hat ausserdem an der Stelle, wo ihm Nanthilde so eilig entschwand, ein weisses Pantöffelchen gefunden, mit dessen Hilfe er sie zu entdecken hofft. Er veranstaltet nun herrliche Waldfeste, zu denen er alle Mädchen und Frauen der Umgegend einlädt. Nanthilde besucht, maskiert, wider Willen und ohne Wissen ihrer Angehörigen, das Fest. Der junge König erblickt sie und vermutet in ihr die Geliebte. Sie aber entflieht. Die Pantoffelprobe veranlasst die Stiefschwestern, sich zu verstümmeln, bringt aber dem Könige die Braut nicht. So irrt er trostlos durch die Nacht und findet Nanthilde am Grabe ihres Vaters. Sie erzählt ihm ihr Leid. Die Stiefmutter muss nun das Land verlassen, darf aber die Reichtümer ihres verstorbenen Gatten behalten. Nanthilde wird Königin.[2])

Das Arndtsche Märchen weist schöne Züge auf: die herrliche Schilderung der Waldeinsamkeit und des friedlichen Lebens des Alten,

1) Ebenso bei von der Hagen, wo aber die schlecht Behandelte eine rechte Tochter ist. Das Täubchen gibt ihr guten Rat und verschafft ihr Kleider und Schmuck zum Kirchgang; wie es auch bei Büsching (*Wöchentliche Nachrichten* I, 139) von der Müllerstochter erzählt wird.

2) Der König, ein Sohn oder Enkel des verdrängenden Herrschers, tritt uns auch bei der d'Aulnoy entgegen. Der König, ein Liebhaber schon vor dem Balle, begegnet uns in Perraults *Peau d'âne*.



das unschuldige jungfräuliche Bild des Mädchens und die verzehrende Leidenschaft des Prinzen. Sehr hübsch ist zudem an Stelle des höfischen Balles das volkstümlichere Waldfest getreten.

Zusammenfassend stellen wir drei wesentliche litterarische Überlieferungen des Volksmärchens vom Aschenbrödel fest: die Cenerentola des Basile (1637), das Aschenputtel Grimms (1812) und Perraults Cendrillon (1697). Wir weichen in dieser Aufzählung von der Zeitfolge der schriftlichen Fixierung ab, weil Basile und Grimm uns ältere Formen darzustellen scheinen:[1]) sie haben geheimnisvolle Wünsche, sie haben Feentauben, sie zeigen herbe und grausame Züge; Cenerentola insbesondere ist in böse Schuld verstrickt. Perrault ist heiter dagegen. Das Schlussmotiv ist allemal dasselbe: die Pantoffelprobe weist die rechte Braut nach; sie dient der Wiedererkennung. Anders und für sich dastehend erscheint sie in der antiken Sage vom Schuh der Rhodope: hier wird die Braut um des niedlichen Schuhes willen gewählt. Ebenso geschieht es in einer deutschen Überlieferung (bei v. d. Hagen); auch bei der d'Aulnoy. Ihre Finette Cendron steht, ebenso wie Arndts Aschenbrödel, auf der Grenze des Kunstmärchens, erstens durch breitere Anlage und Darstellung, zweitens durch Verknüpfung und Erweiterung: beidemal finden wir eine Vorgeschichte (d'Aulnoy: le petit poucet. Arndt: Geschichte des Vaters), beidemal dieselbe Lösung (die Vertriebene gewinnt das väterliche Reich durch Heirat wieder).

So zeigt also die deutsche Litteratur, ebenso wie die französische, zwei eigentümliche Leistungen:[2]) Grimms und Arndts Aschenbrödel

---

1) Deulin, *Les contes de ma mère l'oye avant Perrault* (Paris 1879) vertritt denselben Grundgedanken.

2) Erwähnt sei hier noch die Verbindung des Aschenbrödels mit Schneewittchen, wie sie Rhode nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet hat bei Büsching (*Wöchentliche Nachrichten* II, 185) und wie sie Nork ohne Quellenangabe mit ganz geringen stilistischen Änderungen, plattdeutsche Verse ins Hochdeutsche wendend und die Schniewitte in Aschenbrödel umtaufend, abgedruckt hat. Nork scheint diese Erzählung besonders zu schätzen, da er sie in der Reihe der deutschen Aschenbrödel zuerst aufführt; er hält sie für die ursprüngliche (s. S. 855).

Die Verbindung der beiden Märchen wird auf sehr einfache Weise hergestellt. Aschenbrödel, von der Fee ausgestattet, muss ihre Alltagsschuhe anbehalten, da die Fee für ihre kleinen Füsse keine passenden Ballschuhe herbeizuschaffen vermag. Einer dieser Schuhe fällt dann dem Prinzen in die Hände, der die Eigentümerin sucht. So kommt der Schuh der Stiefmutter zu Gesicht, die ihn als den Aschenbrödels erkennt. Sie will Aschenbrödel ermorden, allein diese verirrt sich ins Reich der Zwerge. Nun sendet die Stief-

treten neben Perraults Cendrillon und die Finette Cendron der d'Aulnoy. Perrault ist viel übersetzt worden: durch Sander (1825), in der 1846 erschienenen *Blauen Bibliothek*,[1]) durch Julius Grimm (1852); durch letzteren auch die d'Aulnoy. Perrault hat Hartmann zur Paraphrase angereizt; die Finette Cendron lange vorher Apel. Eine misslungene Verschmelzung des Cendrillon mit dem Aschenputtel bot Lyser. Dagegen hat Wolfgang Müller von Königswinter das Grimmsche Märchen etwas breit und geschmückt in Versen wiedergegeben,[2]) mit einigen leisen, zum Teil wohl auf Perrault gehenden Abänderungen: der Vater schämt sich seiner Schwäche von Anfang; und als Aschenbrödel von der Stiefmutter gehindert wird, zur Pantoffelprobe zu gehen, da legt er sich energisch ins Mittel. Nicht eben glücklich ist, dass der Pantoffel ausgeboten wird; der Grimmsche Königssohn weiss ja, wohin seine Geliebte gehört. Auch gehen die argen Schwestern leer aus.

Merkwürdig bleibt der Umstand, dass trotz des deutschen Aschenbrödels deutsche Märchensammler (Lyser und der Redaktor der Blauen Bibliothek) und deutsche Nachahmer (Apel) sich an die französischen Märchen gehalten haben. Merkwürdiger noch ist, dass deutsche Dramatiker in gleicher Weise Grimm bei Seite liessen und Perrault folgten. Immerhin darf den Deutschen trösten, dass seine dramatischen Dichter dem französischen Stoff Seiten abgewonnen haben, die das alte Märchen in ein neues Licht rücken.

---

mutter einen anderen Schuh Aschenbrödels zum Prinzen: wenn dieser zu dem gefundenen passe, so sei ihre Tochter die Dame, die er suche. Der Schuh erscheint als der rechte, und der beglückte Prinz beteuert seiner (verstümmelten) Geliebten, dass sie die schönste Frau der Welt sei. Darauf singt ein Vögelchen:

> Schniewitte unter Bergen
> Unter hunderttausend Zwergen
> Ist schöner wie du!

Der andern Schwester ergeht es ebenso. Die Fee führt dann den Prinzen zur Wohnung der Zwerge.

1) Nach Koberstein, *Grundriss der Geschichte der deutschen Nationallitteratur* IV, 238, 72, bringt auch die Bertuchsche *Blaue Bibliothek* vom Jahre 1792 im ersten Bande Übersetzungen der Perraultschen Märchen, die mir leider nicht zugänglich waren.

2) Besonders erschienen als episches Gedicht, 1863; dann in dem *Märchenbuch für meine Kinder* (1866), wie es im *Rheinischen Märchenbuch* (= *Dichtungen eines rheinischen Poeten* Bd. 5, 1875) enthalten ist, S. 279—303. Müllers Aschenbrödel heisst Blanka, wobei man an die Schniewitte (s. Anm. 17) denken mag; ihr Vater ist ein Edelmann in Lotharingen, wo auch Arndts Aschenbrödel spielt.



II.

Grabbe in seinem dramatischen Märchen *Aschenbrödel* und Platen in seiner heroischen Komödie *Der gläserne Pantoffel* haben in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Aschenbrödelstoff in sichtbarem Anschluss an das französische Märchen Perraults behandelt.

Grabbe modernisiert den Perraultschen Stoff. Sein Baron von Fineterra, Olympias (Aschenbrödels) Vater, ist durch Wohlleben und die Verschwendung seiner Gattin tief verschuldet. Er sucht ein Mittel, den drohenden Zusammenbruch seines Hauses abzuwenden. Einschränkung würde es nicht tun, auch nicht im Sinne der Gattin sein; so bleibt nichts übrig, als die Töchter solide und reich zu verheiraten. Aber dazu sind diese zu hoch hinaus. Sie wollen Grafen und Prinzen, und der junge König, der soeben ein Fest ausgeschrieben hat, um von den erscheinenden Schönen die Schönste zur Gattin zu wählen, wäre ihnen eben recht.

Grabbe motiviert. Sein Baron hat die Herrschaft im Hause verloren; darum kann er Olympia nicht schützen, wie er wohl möchte. Er nähert sich dadurch dem Vater der Grimmschen Fassung, der auch sein Kind nicht vergisst und ihm auf Wunsch das Haselnussreis mitbringt. Olympia aber bedauert den Vater; sie fühlt in tiefster Seele alle Sorgen mit, die ihm der drohende Sturz seines Hauses erregt. Sie zürnt ihm nicht, denn sie weiss, dass er ihr nicht helfen kann. Im einfachen Gewande muss sie den prunkenden Schwestern dienen; und sie tut es liebevoll mit Aufbietung ihres guten Geschmacks. Ans Haus gefesselt, darf sie die Schönheit der Natur nur aus der Ferne bewundern; und die heisseste Sehnsucht allein nach den süssen Freuden des Daseins ist ihr Teil. Sie hat ein reges Naturempfinden und spricht es in ergreifenden Worten aus; auch s i e hat den stärksten Trieb, all das Entzücken durchzukosten, wie es dem Mädchenherzen aus rauschendem Festesjubel und glanzvollen Lustbarkeiten erwächst. Aber die Rosen draussen blühen ihr nicht in duftender Nähe und schmücken sie nicht mit leuchtenden Farben. Sie ist ein armes verlassenes Kind; und es ist Grabbe sehr gut gelungen, dieses Gefühl der Verlassenheit wiederzugeben. Man hört ordentlich die Türen hinter den davoneilenden Anverwandten ins Schloss fallen; dann wird es still: Olympia ist sich selbst, ihren trüben Gedanken und heissen Wünschen überlassen, die sie immer wieder weit hinwegführen, in die grosse Stadt, in den Prachtsaal, an die Seite des jugendlichen Herrschers.

„Mädchenträume wunderbar — Feenkünste machen wahr.“ Aber

die Feenkönigin Grabbes ist eine rechte Frühlingsgöttin, die in erquickenden Frühlingswettern erscheint; und ihre Feen sind sinnige Verkünderinnen der Frühlingspracht. Es sind duftige zarte Wesen, die in süssen Tönen alle Reize der erwachenden Natur besingen und lobpreisen, und sie erscheinen um so zarter und ätherischer, als ein plumper erdbewohnender Gnom sich lustig in ihre graziösen Tänze drängt. Diese Feen weben ein Kleid aus Frühlingsdüften; der liebestolle Gnom, von der Königin durch das Versprechen eines Kusses gewonnen, schafft die glänzendsten Diamanten hserbei; und die Königin selbst gestaltet eine Wolke zum Wagen, sechs Blitze zu Rossen und zehn Sterne zu Kavalieren um. Von alle dem weiss das französische Volksmärchen nichts; und das deutsche braucht nichts davon zu wissen, denn sein Aschenbrödel geht allein und zu Fuss. Aber in alle dem liegt ein Vorzug Grabbes: er ist lyrisch und dazu poetischer als seine Vorlage. Denn poetischer hätte diese in ihren Verwandlungen (Kürbis-Wagen, Ratte-Kutscher, Eidechsen-Lakaien, Mäuse-Pferde) vielleicht sein können. Immerhin hat eine dieser Verwandlungen Grabbe beeinflusst und ihm Gelegenheit gegeben, ein komisches Intermezzo einzufügen. Auch s e i n e Feenkönigin macht zum Scherz aus einer Ratte den Kutscher und — das hat er wieder allein — aus einer Katze die Kammerzofe, das „Kammerkätzchen". Grabbe lässt aber, konsequenter als Perrault, den verwandelten Lebewesen ihre innerste Natur, die sich hier in der Furcht des Kutschers vor der Zofe äussert. Der Kutscher will nämlich in ein Schlupfloch fliehen; aber er ist zu gross, wie er denn überhaupt mit seiner neuen Gestalt keineswegs zufrieden ist. Er will Ratte sein und bleiben und in den Rattenhimmel eingehen. Auch lässt er sich durch die sanften Worte und Schmeichelreden der Zofe — erklärt durch ihre geschmeidige Katzennatur — nicht begütigen; denn aus allem wittert er die falsche Todfeindin heraus.

Grabbe charakterisiert. Sein König, jung, aber weise, ein Kriegsheld und Philosoph, verachtet das höfische Leben und ist der lügnerischen Schmeicheleien überdrüssig. Diese Entwürdigung, in der er alles um sich her erblickt, ekelt ihn an, diese Kriecherei, mit der man nur ihm zu dienen scheint, um in Wahrheit nur sich selbst zu dienen, ist ihm ein Greuel. Er sucht die Wahrhaftigkeit natürlich empfindender Wesen; er sucht m e h r, er sucht die schöne, freie Seele eines edlen Weibes, das Glück und Macht mit ihm teilen soll. Wo und wie könnte er sie finden? Nicht auf dem prunkenden Thron, umgeben von königlichem Glanze — da träte nur die Lüge an ihn heran — sondern im



schlichten Gewande eines unbekannten einfachen Mannes: so meint sein treuer Lehrer und Berater, so meint er selbst und entschliesst sich, auf dem Hoffest als Schlossvogt zu erscheinen, während sein missgestalteter Narr den König spielen soll. Denn der König will nicht bloss unbeachtet sein, um ungestört prüfen und wählen zu können, sondern er will vor allem den Beweis dafür, dass auch Missgestalt und Torheit gefallen, wenn der königliche Name sie ziert — ein Beweis, der ja, wenn er erbracht wird, die Richtigkeit seines Vorgehens dartut. So geschieht es; und so motiviert der Dichter die prunkende Hoffestlichkeit durch einen ernsten, wohl überlegten Entschluss des jungen Königs. Welch ein Abstand von dem Volksmärchen, wo der alte König ein Fest gibt, um für seinen Kronprinzen die Schönste und Glänzendste zur Gemahlin zu wählen!

Die Schönste und Glänzendste! Denn darauf kommt es doch schliesslich hinaus; wenn man nicht den Zauber des Geheimnisvollen, der in Aschenbrödels Enteilen liegt, mit in Anschlag bringen will. Ganz anders bei Grabbe. Seinem jungen König ist Olympia nicht die Schönste (das ist sie überhaupt nicht, sondern interessant durch ihre dunklen Augen, die von der Tiefe ihrer Gefühle sprechen); sie ist ihm auch nicht die Glänzendste (denn wir hören nicht, dass die glanzvolle Einführung durch die Feenkönigin ihn blendete oder auch nur berührte); sondern sie ist ihm als die Wahrhaftigste, als die einzig Wahrhafte wert und lieb, und dies entspricht vollkommen seinem Charakter. Als Schlossvogt verkleidet, findet er ein Schauspiel, das nach Vorgang des Narr-Königs den ganzen Hof entzückt, schlecht und gemein; und Olympia hat den Mut, dasselbe Urteil zu fällen, um deswillen sie den Schlossvogt der Wut der höfischen Schmeichler preisgegeben sieht. Sie ist nicht bloss mitleidig, indem sie die Feenkönigin bittet, den nach ihrer Meinung Gefährdeten zu schützen, sondern sie zeigt sich auch furchtlos, indem sie sein kühnes Urteil durch das eigene bestätigt. Dies allein und nicht das Wunder einer blendenden Erscheinung ist ihm das Erlösende; dies erscheint ihm wie die Offenbarung einer andern Welt. Die Märchenwelt versinkt vor dieser innern Welt, und die psychologische Vertiefung sprengt das Gefüge des Märchenstoffes. Was ist das äussere Wunder des Märchens vor dem innern des Herzens? Es verblasst und muss sich gefallen lassen, als Hintergrund zu dienen.

Auch in der Pantoffelprobe ist bei Grabbe eine psychologische Vertiefung zu bemerken. Grabbe hätte sie an und für sich nicht nötig.

Denn der König und Olympia finden sich, lieben sich und gestehen sich diese Liebe, so dass Verlobung und Hochzeit ohne Hindernis folgen könnten. So hat es auch der König im Sinn. Als er aber nun, seiner Verkleidung nicht achtend, Olympia Thron und Hand des Königs anbietet, fühlt diese sich verletzt, weil sie den Narren für den König hält. Sie ist des Glaubens, der Schlossvogt liebe sie; nun bietet ihr dieser die Hand des Königs dar, den sie nur verachten kann. Sie fühlt sich verwirrt, betrogen und eilt aufs schnellste davon. Sie fühlt ihre Liebe verkannt, ihr Herz verraten; der geliebte Schlossvogt wird ihr ein höfischer Schmeichler, der seinem König zu Liebe auf die eigene Liebe verzichtet. Das geht alles blitzschnell in ihr vor und bestürmt sie mit solcher Gewalt, dass sie darüber die Fassung verliert und an allem irre wird. Dem König bleibt als Trost nur ein Pantöffelchen, das Olympia bei dem hastigen Aufbruch verloren hat; und im eifrigen Suchen nach der Entschwundenen mag sich nun seine Treue bewähren. Das weiss er gewiss, dass er sie keiner Unwürdigen weiht; denn gerade die Flucht und Entrüstung Olympias zeigt ihm, dass sie ihn als Schlossvogt, also um seiner selbst willen, liebt, und dass ihr der königliche Name keine Lockung ist.

Hiermit vergleiche man nun das Volksmärchen! Es ist seiner Natur nach weit davon entfernt, die Geheimnisse des Herzens zu enträtseln und Charaktere zu entfalten. Es arbeitet durchaus mit dem Geheimnisvollen der sichtbaren Welt. Aschenbrödel flieht nicht, weil sie im innersten Herzen verletzt ist, sondern weil sonst ihr Schmuck zu Lumpenwerk wird. Der Prinz sucht sie nicht, weil er ein Unrecht gut zu machen hat, sondern weil ihn das wiederholte Verschwinden der schönen Unbekannten reizt. Die Pantoffelprobe dient nicht dazu, die Getrennten zu schöner Versöhnung zusammenzuführen, sondern sie weist zu allgemeinem Erstaunen ein schlecht gekleidetes Wesen als glänzende Königsbraut aus. Es ist fast als ob von den Lippen der Anwesenden ein: Ah! ertönt bei der wunderbaren Erhöhung. Und die Zuhörer des Märchens? Sind es Kinder, so freuen sie sich des vorgeahnten Glückswechsels; sind es Erwachsene, so denken sie, es ist schön, das grosse Los zu ziehen, doch kommt es leider selten vor. Diese Empfindung kommt bei Grabbe nicht auf. Seine Olympia — eigentümlich schon dieser Name — ist nicht das arme, geplagte, gedrückte Kind, dem plötzlich über Nacht ein glänzendes Glück zuteil wird; sie ist für die erhabene Stellung durch seltene Vorzüge des Geistes und Herzens wie geschaffen und wird durch glückliche Fügung



nur, was sie zu werden verdiente. Aschenbrödel ist zu gut, als dass man ihr das fabelhafte Glück missgönnen möchte, Olympia ist zu gross, als dass das grösste Glück sie grösser machen könnte.

Grabbe versucht endlich den Stoff durch litterarische und gesellschaftliche Satire zu bereichern, deren Träger vor allem der Kutscher und der Gnom sind. Die Hauptszenen bietet der Ball im dritten Akt mit seinem bunten Leben und Treiben. Da kommt der geistreiche, in Goetheschen und Schillerschen Citaten brillierende Baron in ein Gespräch mit dem Ratten-Kutscher. Dieser mag, seiner Rattennatur entsprechend, viel lieber grosse Folianten über den dreissigjährigen Krieg als kleine Scottsche Bändchen; denn jene geben einen reichlicheren Frass. Natürlich wird dem Baron ob dieses entsetzlichen Geschmackes angst und bange; und auch uns wird wundersam zu Mute, wenn wir dieses verächtliche, nach der Papiermasse wertende Urteil über Scottsche Romane von Grabbe nach der ästhetischen Seite hin ausgebeutet und anerkannt finden, da er mit Scott und seinem deutschen Nachahmer, Willibald Alexis, recht übel verfährt. Ebenso wie gegen den litterarischen Zeitgeschmack wendet er sich an derselben Stelle gegen die Modesucht, indem er einen jungen Elegant durch den Gnom ohrfeigen und zerzausen lässt. Es sind creatürliche, dämonische Mächte, die hier recht spukhaft ins Leben treten (man ist versucht, an Amadeus Hoffmann zu denken) und ihre wildwüchsige Kritik, allerdings im Sinne Grabbes, ausüben. Diesem krausen, unterirdischen und untermenschlichen Spuk gegenüber, der die Szene ein wenig hexensabbathmässig gestaltet, wirkt das zauberhafte Auftreten der Feen um so strahlender und beruhigender.

Beide übrigens, der Gnom wie die Ratte, greifen auch in den Gang der Haupthandlung ein. Der Gnom, ein echter boshafter Kobold, hext den Stiefschwestern wenigstens für einige Zeit lange Nasen an, weil sie sich von dem Scheinkönig haben an der Nase führen lassen. Der Rattenkutscher verschlingt den Schuldschein, den der Jude, ein Original seiner Gattung und Rasse,[1]) von dem Baron in Händen hat.

1) In der Zeichnung des Juden hat Grabbe ein Stück besonderer Gesellschaftssatire geboten. Dieser Jude nimmt Wucherzinsen von den einzelnen und möchte ein ganzes Volk schinden, wenn er dadurch zu recht viel Geld käme. Er ist habgierig bis aufs äusserste, aber nur um der lieben Kinderchen willen. Er beugt das Recht tatsächlich, aber er besteht, ein anderer Shylock, auf dem Schein des Rechtes. Er ist diebisch und pfiffig; so meint er, seinem zweijährigen Rebeckchen würde der Schuh schon passen. Zudringlich kommt er zum Fenster herein, wenn man ihn zur Tür hinausgeworfen

So rächt der Gnom, im Sinne des deutschen Volksmärchens, Olympia an den Stiefschwestern; und die Ratte, die in des Barons Bibliothek so zerstörend gehaust hat, leistet dem oft Geschädigten auch einmal einen wesentlichen Dienst. Beides aber geschieht aus dem Zwang der Naturen, die freilich von gerechter Hand geleitet werden.

Unter den vielen satirischen Anspielungen Grabbes zur Litteratur seiner Zeit (z. B. auf Deinhardstein und Saphir) befindet sich auch eine, die gegen Platen gerichtet ist: der Kutscher, der von dem Rattenkönig spricht, vergleicht, zur Parabase werdend, dessen siebzigtausend Schwänze mit Trimetern des Grafen, die auch so „lang und ohne Haar“ seien. Merkwürdig erscheint dabei, dass Grabbe in seinem Märchenspiel gerade den Aristophaniker und nicht den Märchenbearbeiter Platen mit seinem Spotte verfolgt. Grabbe schrieb sein Werk im Jahre 1829 und überarbeitete es 1835,[1]) während Platens Aschenbrödel im Jahre 1824 erschienen ist. Kannte Grabbe Platens Märchendrama nicht? Oder vermied er es, das Stück zu erwähnen, dessen Verhöhnung als Ausfluss des Konkurrenzneides hätte erscheinen können? Lag ihm eine Verspottung der aristophanischen Komödien Platens näher, weil diese zeitlich näher lagen? Oder nahm er Revanche für seinen Freund Immermann, dem gerade im romantischen Ödipus so arg mitgespielt wurde und der so eifrig zur Überarbeitung gerade des Aschenbrödels

---

hat. Er kriecht vor den Mächtigen und Reichen; gestürzte Grössen, wie den durch ihn ruinierten Baron, behandelt er frech und ohne jede Scheu.

Schon Gottschall (in der Grabbe-Biographie bei Reclam S. 67) und nach ihm Grisebach (Grabbes sämtliche Werke Bd. 4 S. XXX) hat hinsichtlich des den Schuldschein verschlingenden Kutschers auf den Juden in Hebbels Komödie hingewiesen, der den Diamanten verschluckt. Dann könnte man vielleicht auch das Wort des Kutschers, als er den König und Olympia sich küssen sieht: „Beissen sich die beiden?“ mit den philosophischen Betrachtungen des Scheffelschen Katers Hiddigeigei über das Küssen in Vergleich stellen.

1) Bei Grisebach a. a. O. Bd. 2 S. 465 ff. findet sich die Kopie von 1829, die natürlich die Anspielungen auf die Julirevolution, aber auch die auf Rotteck und Platen nicht hat. Freilich fällt die Konzeption und die erste Arbeit an dem Werk wohl noch erheblich früher: Duller (in dem Vorwort zu seiner Ausgabe der *Hermannsschlacht*) scheint dafür 1822 anzunehmen. Piper (*Beiträge zum Studium Grabbes = Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte* VIII, 28) lässt nach dem Gothland (beendigt Mitte 1822) „in unglaublich kurzer Zeit Scherz, Satire u. s. w., Nannette und Marie, das Fragment Marius entstehen. Aschenbrödel und Cid werden begonnen.“ Auch Gottschall erklärt Aschenbrödel für eine Jugendarbeit.



antrieb?[1]) Ich glaube dieses; jedenfalls aber, mag nun die eine oder andere Annahme zutreffen, gewinnt Grabbe durch diese Nichterwähnung, und er tat besser, den Gegner statt mit tadelnden Worten durch ein poetisches Erzeugnis aus dem Felde zu schlagen.

Denn er hat in sicherer Nachfolge Shakespeares[2]) ein eigenartiges Gebilde von echt menschlicher und poetischer Haltung geschaffen;[3]) er hat dieses Gebilde als Sohn seiner Zeit mit Tieckscher Litteratur- und Gesellschaftssatire glücklich und folgerichtig verschmolzen.[4]) Aber wir freuen uns, auch einige Züge wiederzufinden, die zum deut-

1) Grabbe schreibt unterm 31. I. 1835 an Immermann (s. Immermann, *Schriften*, 1843, Bd. 12, 2. S. 104): „dass Aschenbrödel und Hannibal so werden, wie sie jetzt sind, verdank' ich nur Ihnen." Dazu nehme man die in Anm. 21 erwähnte Tatsache, dass die Platen-Invektiven ein Zusatz der Überarbeitung von 1835 sind.

2) Märchenspiel und Wirklichkeit, Vers und Prosa wechseln; der Rüpel gehört dem Shakespeareschen Personal an. — Leider hat Bartmann in seiner zu Münster erschienenen Dissertation *Grabbes Verhältnis zu Shakespeare* dieses Verhältnis nur von der theoretischen Seite behandelt und Grabbes Aufsatz *Shakespearomanie* recht gründlich besprochen; der zweite wichtigere Teil seiner Schrift, wie er ihn zu liefern versprochen, liegt, soviel ich sehe, bis jetzt nicht vor.

3) Blumenthal erklärt zwar in seiner Ausgabe der Grabbeschen Werke Bd. 1 S. 329 „Nannette unzweifelhaft — neben Aschenbrödel — für das bedeutungsloseste dramatische Erzeugnis Grabbes"; und Bd. 1 S. 375 sagt er sogar: „Im ganzen muss man nach diesem Lustspiel (Scherz, Satire usw.) entschieden bedauern, dass der Dichter dies Gebiet so wenig betreten hat. Aschenbrödel ist ihm misslungen." Aber die Begründung dieses Urteils fehlt. Ebenso spricht die *Allg. dtsch. Biogr.* IX. 535 von einer ziemlich verfehlten Jugendarbeit.

Immermann findet dagegen a. a. O. S. 49 die Feenszenen nicht ohne Anmut (Gottschall nennt sie von grossem lyrischem Zauber); doch erscheint ihm „das komische Ingrediens (der verschuldete Baron, der Jude, der Kutscher und die Jungfer) absichtlich und gequält." Nach Grisebach (a. a. O. Bd. 4 S. XXX) „gehört das Stück in der Tat zu Grabbes schwächern, wiewohl manche komische Szenen an sein erstes Lustspiel heranreichen."

Eine englische Anthologie (Longfellow, The Poets and Poetry of Furope. New York 1857) bringt S. 354 f. als Probe aus Grabbes Werken die Feenszenen (II, 2). Die Übersetzung ist aus „Blackwood's Magazine".

4) Gottschall und Grisebach lassen beide das Aschenbrödel „unter den Einflüssen der Tieckschen Phantasie" oder zu einer Zeit entstanden sein, wo ihn Tiecks ähnliche Stücke anzogen. Die Voraussetzung dieses litterarischen Einflusses aber dient der frühen Datierung der ersten Konzeption (s. Anm. 21) zur Stütze.



schen Volksmärchen führen und Grabbe als Sohn seines Volkes ausweisen.[1])

So weit uns Grabbe von der volkstümlichen Vorlage abführte, so nahe führt uns Platen im grossen und ganzen wieder an sie heran.[2]) Sein Aschenbrödel ist im wesentlichen das französische: die gehorsame Dienerin ihrer Schwestern, die da bittet, wenigstens als Shawlträgerin mitgehen und dem Ball von der Tür aus zusehen zu dürfen; das Patenkind einer sorglichen Fee, die Perraultsche Verwandlungen vornimmt; die zauberhafte Ballerscheinung, die den Prinzen Astolf berückt; das schalkhafte Mädchen, das sich am nächsten Morgen von ihren Erfolgen erzählen lässt.

Ein Unterschied fällt freilich sofort in die Augen. Die böse Stiefmutter fehlt; und Carmosines, also der Vater ist es, der seine Tochter zweiter Ehe, Aschenbrödel, gegenüber ihren Halbschwestern, Cephise und Ursula, vernachlässigt.[3]) Er tut dies aber, weil sie ihm unbedeutend erscheint. Sie wird als einfaches, schlichtes Kind geschildert, von natürlich-gutem Geschmack und voll Liebe für Volkslieder, während ihre Schwestern, wahre précieuses ridicules, die eine von Putzsucht besessen, die andere vom Bildungsschwindel ergriffen ist. Es sind geschraubte, gelehrte Zieraffen; Aschenbrödel ist das gerade Naturkind. Die beiden älteren Töchter imponieren aber durch ihr prätentiöses Auftreten dem Vater, der nun ganz folgerichtig für die bescheideneren, wenn auch gediegeneren Talente der jüngeren Tochter kein Auge hat. Carmosines fürchtet, sich mit Aschenbrödel zu blamieren: darum muss sie zu Hause bleiben.

Allein dies Haus ist keine Hölle für sie. Es geht alles ganz gemütlich zu, ohne viel bittere Schmerzen. Aschenbrödel wird nicht recht für voll genommen, und der Vater versagt ihr manches, was er den beiden älteren Töchtern gewährt. Das könnte und müsste sie schwer kränken, wenn sie nicht ein lustiges Wesen wäre, wenn sie nicht selbst die Em-

1) So ahnt der Baron in der glänzenden Ballerscheinung Olympias sein armes, verlassenes Kind, gleich dem Vater im deutschen Märchen; so werden den bösen Stiefschwestern lange Nasen angehext.

2) Die Dissertation von Heinze (*Platens romantische Komödien*, Marburg, 1897) stellt auf S. 13—17 die Perraultschen Sätze neben die übereinstimmenden Platenschen Verse, bemerkt auch (S. 15), dass anstatt der Ratte ein Kater zum Kutscher gemacht sei.

3) Merkwürdiger Weise führt dieser Vater, der in gewissem Sinne anstelle der Stiefmutter getreten ist, den Namen Carmosines, wie die Stiefmutter im Pentameronmärchen (s. Anm. 3).



pfindung hätte, dass die Schwestern ihr überlegen seien. Sie versucht zwar trotzdem; in den Besitz gleicher Rechte zu kommen; aber ein fehlgeschlagener Versuch bekümmert sie nicht sehr, denn sie besitzt einen Wunschring, der ihr sehnlichstes Verlangen leicht stillt und sie das Ziel ihrer schönsten Träume schnell erreichen lässt. Platens Aschenbrödel leidet am wenigsten durch böse Verwandte, am wenigsten durch heisses, unerfülltes Sehnen, gar nicht unter der Qual heftiger, unerfüllbar scheinender Wünsche: sie ist das oberflächlichste Aschenbrödel und darf auch das heiterste sein. Allein sie dürfte auf dem Ball nicht durch Geistreichigkeiten und in geschickt durchgeführten Wortgefechten glänzen, weil dies ihrem Charakter widerspricht. Doch, was Charakter? Die Fee berührt sie mit dem Zauberstabe, und wie sich die prächtigsten Gewänder um ihre Glieder schmiegen, so mögen wohl auch hohe Gedanken in ihre Seele ziehen, so mögen auch stolze, kluge Worte von ihren Lippen tönen.[1]) Sie ist ja vollkommene Märchenprinzessin, ein holdes Wunder von bezauberndem Wesen.

Allerdings scheint es von Anfang an fast, als ob sie ihren schönen Erfolg mehr durch ihr natürliches, schlicht-weibliches Wesen, durch ihr inniges Gefühl und ihre rein menschliche, nicht zauberhaft erhöhte Schönheit gewinne. Denn dass sie, auch ohne Zutun der Fee, auf ihre Umgebung bedeutenden Eindruck macht, beweist einmal die verehrungsvolle Haltung des Narren Pernullo, der bei ihrem Anblick alle Spässe vergisst, dann aber, und noch mehr, die demütige Zuneigung des Schauspielers Hegesippus. Der Narr, der alles und jedes in der höfischen, raffinierten Gesellschaft mit seinem Spotte verfolgt, er staunt dieses ländlich-frische, unverdordene Geschöpf an, das in ungeputzter Schönheit und ohne jeden geistigen Dünkel vor ihm steht; und der Schauspieler, der auf der Welt der Bretter körperliche Vorzüge und seelische Tugenden gewissermassen nur in der Verstellung wirksam sieht, er bewundert diese reine, unverstellte Natur bis zur glühenden Verehrung.[2])

Wenn nun aber auch im Laufe der Handlung diese schöne Natür-

1) Immerhin ist auch in dem Traum, den Aschenbrödel ihren Schwestern erzählt, und in den anschliessenden Reflexionen ein erhebliches Mass von Geist, so dass die Umwandlung nicht gar so sprunghaft erscheint. Heinze erklärt den Traum für eine „freie Zutat" des Dichters; gewiss richtig. Allein es gibt noch manche andere freie Zutat.

2) Heinze a. a. O. S. 22 lässt ihn, ebenso wie den Narren Pernullo, erfunden sein, damit einer da sei, Aschenbrödel in ihrem wahren Wert zu erkennen. Ich glaube das mit Einschränkung und im Sinne obiger Ausführung



lichkeit geschwunden scheint, so tritt doch keine Künstelei an deren Stelle; sondern das bescheidene einfache Mädchen mit dem gesunden Sinn und regen Gefühl ist zur selbstbewussten vollendeten Weltdame geworden, die voll hoher Gesinnung mit edlem Stolz und sicherem Takt aufzutreten weiss. Wie sie, selbst als Aschenbrödel, die eigentliche Herrscherin im Hause ihres Vaters ist, so zeigt sie sich im Ballsaal als Meisterin und Herrin. Während die gesuchten Redensarten Cephisens und Ursulas den Prinzen Astolf belustigen und zu Spott und Hohn reizen, während er ihrer kriechenden Demut mit verlachendem Übermut dient, reisst ihn der seelische Schwung Aschenbrödels zur Bewunderung hin, und ihr königlicher Stolz macht ihn zum bescheidenen Verehrer.[1])

Bei Platen lädt der König den Carmosines ganz besonders ein; denn er sieht in dessen beiden Töchtern Mädchen, die ihm für seine Söhne wie geschaffen erscheinen, da die eine, Ursula, auf geistige Bildung, die andere, Cephise, auf äussere Schönheit und deren möglichste Vervollkommnung gerichtet ist. Dies, meint er, entspräche den Cha-

gleichfalls, möchte aber den Narren Pernullo noch mehr als ein notwendiges Komödienrequisit in Anspruch nehmen. Heinze hat an anderer Stelle (S. 53) auf Shakespeares Einfluss hingewiesen, zumal für die Behandlung von Vers und Prosa, für die Vorlesung von Liebessonetten. Den Narren Pernullo stellt er jedoch nicht unter diese Einwirkung; ich möchte es aber mit Besson (*Platen* 1894 S. 80 f.) tun, nicht ohne daran zu erinnern, dass Tieck lange vor Platen Shakespeare nachgeahmt hat. Koch (*Allg. dtsch. Biogr.* 26, 247) sagt: Das Vorbild der Tieckschen Komödie hat auf *Pantoffel* und *Schatz* eingewirkt. Auf dieselben litterarischen Vorbilder (Tieck und Shakespeare) geht wohl auch der Grabbesche Narr zurück, der freilich eine ganz besondere Aufgabe erhalten hat.

1) Der Sieg Aschenbrödels über die Schwestern ist bei Platen am augenfälligsten. Denn das Volksmärchen lässt die Stiefschwestern zwar den Ball besuchen, so dass Aschenbrödel durch ihr Erscheinen notwendig ihre Nebenbuhlerin wird; aber der Prinz beachtet die Stiefschwestern gar nicht. Dagegen werden die Halbschwestern bei Grabbe, im strafferen dramatischen Zusammenhang, von dem vermeintlichen König mit Auszeichnung behandelt, wie sie ja schön sind und ihrerseits zu schmeicheln wissen, während freilich der wirkliche König sie, gerade so wie der Prinz im Volksmärchen, unbeachtet lässt. Nur der Platensche Prinz gibt sich, allerdings wohl zumeist auf Befehl seines königlichen Vaters, mit den Halbschwestern ab, um ihnen dann nach öden Wortgefechten schnell den Rücken zu kehren. Den Preis scheint aber auch hier Grabbe zu verdienen; denn indem bei ihm die Halbschwestern, vom Glanze geblendet und ganz im Äusseren befangen, um den bemüht sind, der ihnen als König erscheint, beachtet Olympia nur den, der ihr als echter Mensch und edler Charakter entgegentritt.



akteren seiner Söhne, da Diodat eine tief innerliche, Astolf aber eine weltfrohe, leichtlebige Natur sei. Es ist die Ironie des Schicksals, dass dann gerade die dritte Tochter, Aschenbrödel, die ihrer einfachen häuslichen Tugenden wegen weder für Carmosines noch für den König in Frage kommt, die Braut des Prinzen Astolf wird, während Diodat seine im Bild[32]) angebetete Schöne zu fröhlicher Hochzeit aus dem Zauberschlaf erweckt.

Es ist schwer zu sagen, wie Platen darauf verfallen ist, dem Perraultschen Aschenbrödel ein Perraultsches Dornröschen an die Seite zu setzen.[33]) Man könnte etwas von Begründung in dem Gedanken finden, dass die eine aus hundertjährigem Schlaf zu neuem Leben erwacht, die andere aber aus langer Unterdrückung zu stolzer Würde emporsteigt, zumal auch die Fee Chrysolide sich dahin äussert. Damit wäre dann die Zweizahl der Prinzen erklärt, und die freundliche Einladung der beiden Töchter von Seiten des Königs ergibt sich als natürliche Folge. Auch gewann Platen in Diodat eine Kontrastfigur zu Astolf, und diese Gegensätzlichkeit der Brüder dient wieder dazu, die Unterschiedenheit Cephisens und Ursulas schärfer herauszustellen. Allerdings hilft das nicht viel, da gleiche Unliebenswürdigkeit und das gleiche gelehrt-schrullenhafte, eitel-altjüngferliche Wesen beide in gleicher Unleidlichkeit erscheinen lässt. Es sind Zerrbilder, die der Dichter entwarf, weil redlicher Hass gegen zeitgenössischen Bildungsschwindel, weil stolze Verachtung aller Bildung heuchelnden Anmassung

32) Heinze (a. a. O. S. 60) vergleicht Diodat mit Helikanus in Tiecks *Zerbino*. Helikanus streift nun allerdings auch in Liebessehnsucht umher, wie Diodat, allein die Ursache ist ganz verschiedenartig: Helikanus klagt über die Treulosigkeit der geliebten Cleora; Diodat verzehrt sich in vergeblicher Liebe zu einer, wie er zunächst annehmen muss, längst Verblichenen. Wenn aber Diodat dann die im Bilde Verehrte eifrig sucht, so vergleicht er sich dadurch mit Tamino in der *Zauberflöte* und Wielands Don Sylvio. Übrigens sucht auch Helikanus nach dem Urbild eines Bildes; dies Bild aber stellt seinen Vater dar.

33) Jedenfalls findet sich schon bei Musäus in der *Nymphe des Brunnens* die *Peau d'âne* mit dem zweiten Teil der *Belle au bois dormant* verbunden; freilich nicht so rein äusserlich wie hier bei Platen. Immerhin vermag man nicht recht abzusehen, warum diese Verknüpfung in der *Allg. Dtsch. Biogr.* 26, 247 „wenig lobenswert" genannt wird. Durchaus anerkennend ist das Urteil bei Goedeke Bd. 8² S. 676. Und es gab immer Leute, die sich von Platens Komödie angezogen fühlten und sich für andere davon Wirkung versprachen: denn den 5. Akt des gläsernen Pantoffels hat fast vollständig abgedruckt O. L. B. Wolff in seinem *Poetischen Hausschatz des deutschen Volkes* (16. Aufl. Leipzig 1853 S. 970 und 971).

ihn hinriss. Er liess Kunst und Natur, in Aschenbrödel verkörpert, über Künstelei und Unnatur, wie sie in Cephise und Ursula personifiziert sind, triumphieren. Er liess den Philister und seine Ideale, vertreten durch Carmosines und den König, den Philister, der alles anstaunt, was sich, sei es auch noch so hohl, als Bildung brüstet, diesen liess er vor der befreienden Poesie in Gestalt der Fee Chrysolide wie ein Nichts dahinschwinden. Und spielt nicht dieselbe Fee dem Prinzen Diodat ein schönes Bild vergangener Zeiten in die Hände, so dass er zum nimmermüden, qualvoll beseligenden Suchen angespornt wird? Und geht der Prinz nicht über das selbstvergessene Versunkensein[1]) in andre schönere Zeiten hinaus, indem er ein besseres Zeitalter in einer holden Gestalt zum frischen Leben erweckt? so ein Ideal aufstellend für den romantischen Dichter im Sinne der Tieckschen Worte: „Wundervolle Märchenwelt, steig auf in der alten Pracht!", so ein Vorbild gebend für seinen eigenen Schöpfer Platen.

Aber mag der Dichter auch bestrebt sein, im Spiegel seiner Phantasie die Gestalten einer poetischen Vorzeit aufzufangen, er ist doch ebenso der Mann seiner Zeit, die gleichfalls ihr Abbild in den Wunderspiegel wirft, nicht selten in eigentümlicher Verzerrung der Züge und Gestalten. So erklären sich uns die Märchengestalten Aschenbrödels und Claribellens; so die poesieverlangenden Prinzen; so der Philister Carmosines; so die Zerrbilder Cephisens und Ursulas. Über allen seinen Gestalten aber thront der schaffende Dichter; er leitet und führt sie wie die Fee, er verspottet und höhnt sie, wie der Narr Pernullo. Und zum Zeichen dessen, dass er der Schaffende, löst er mit stets bereitem Witz das bunte Spiel in nichts auf.

Platen nennt seinen *gläsernen Pantoffel* eine heroische Komödie: heroisch, sofern sie in „glücklichere Gegenden" und Zeiten führt (vergl. den Prolog), Komödie, sofern sie den Stoff mit modernen Zutaten versetzt und ein lustiges Spiel des Witzes ist. Sie ist im Tieckschen Geiste, zumal in Verwertung der alles auflösenden romantischen Ironie[2]),

1) Besson sagt (a. a. O. S. 83) von Diodat: *il personnifie la mélancolie romantique et la prédilection des romantiques pour le moyen age.* Damit ist die e i n e Seite dieses Charakters umschrieben.

2) Pernullo wendet sich zum Schluss an Hegesippus: „Eine Gewissensfrage, Herr Schauspieler, eine Gewissensfrage. Was würde man sagen, wenn das alles nur ein Schauspiel wäre und ich der Verfasser?

Hegesippus: Man würde schwerlich rühmen Ihr Genie!

Pernullo: (gegen das Publikum) Ist das auch wahr? Ich wende mich an Sie.

verfasst; auch die eingestreuten Ottaverime, Terzinen und Sonette würden diese Abhängigkeit[1]) rein äusserlich beweisen.

Damit sind die Umformungen des Stoffes bei Grabbe und Platen festgestellt. Kürzer können wir uns bei Beantwortung der Frage fassen, wie die Umgestaltung der Form vor sich gegangen, wie aus der einfachen Märchenerzählung ein Kunstdrama geworden ist.

Grabbes Olympia hat verlernt, gleiche Ansprüche zu machen wie die Schwestern, und der Baron hat nicht die Kraft, die Interessen seiner Tochter der Gattin gegenüber zu vertreten. Der Besuch des Balles, das erregende Moment, ist für Olympia nur ein schöner Wunsch, dessen Nichterfüllung ihr die herbe Qual der Unterdrückung um so fühlbarer macht. Sie wagt keinen energischen Protest, um ihre Rechte durchzusetzen; sie hat nur Tränen, und diese sind es, die ihr den Beistand der Fee einbringen. Erst mit dieser Hilfe vermag sie den Kampf einzugehen und glücklich durchzuführen. Freilich, Kampf ist nicht das richtige Wort; wenigstens kämpft sie zunächst nicht mit den Schwestern. Sondern wie die glückliche Fürsorge der Fee ihr die Mittel gibt, den Ball zu besuchen, so führt sie ihr glücklicher Takt dem Schlossvogt-König zu. Diesen aber gewinnt sie nicht im Ringen mit den Schwestern, sondern durch den Mut, mit dem sie der erkannten Wahrheit die Ehre gibt. Es ist der Sieg des freien Geistes über Lüge und Unwahrhaftigkeit. Es ist keine Schönheitskonkurrenz, in die Olympia mit den Schwestern tritt; sondern in grausamer Rivalität um die Gunst des Narr-Königs begegnen sich eben gerade die sonst einigen Schwestern. Vielmehr bricht die Gegnerschaft erst aus, als die Schwestern, um dem

1) S. Anm. 30. Goethe hat allgemein Calderonschen Einfluss wahrnehmen zu müssen geglaubt (*Gespräche mit Eckermann* I, 99). Heinze a. a. O. S. 53 findet die Übereinstimmung mit Calderon keineswegs gross und auffällig, eine direkte Entlehnung gar nicht. Er sieht in Tieck das eigentliche Muster für Platen (S. 58). Wenn sich Goethes Äusserung auf etwas Bestimmtes bezieht, so bezieht sie sich jedenfalls auch auf die Erzählung Aschenbrödels von Dornröschen, die in vierfüssigen Trochäen, dem Versmass des spanischen Dramas, sich bewegt, allerdings fast spottweise, da Aschenbrödel mit dieser Erzählung den Prinzen einschläfern will. Und die verspottende Absicht wird klarer, wenn man bedenkt, dass das spanische Tragödienmass auch das der deutschen Schicksalstragödie ist, und wenn man die ersten Verse des Prologs als gegen die Schicksalstragödien gerichtet auffasst. Diese Verse lauten:

Ihr habt von Mord und wilder Ungebühr,
Von Taten eines kläglichen Geschicks
Gar viel vernommen diese letzte Zeit
Von unserm deutschen Schaugerüst herab.

Narr-König zu gefallen, d i e Wahrheiten bekämpfen, die der König-Schlossvogt vertritt und die auch Olympia verteidigt. So gehen die Handlungen neben einander her, bis sie den Höhepunkt in dieser Kreuzung erreichen: die Vertreter des Scheins (der Narr und die Schwestern), die sich zu einander gefunden haben, aber in sich entzweit sind, unterliegen den Vertretern des Wesens (dem König und Olympia), die fest bei einander stehen. Zwar eine Trübung erleidet auch, wie wir schon sahen, das Verhältnis des Königs zu Olympia (retardierendes Moment), aber nur damit die Sonne der Versöhnung nachher um so leuchtender durchbreche.

Wie bei Grabbe spielt sich auch bei Platen die Aschenbrödelhandlung in vier Akten ab. Wir bemerkten bereits, dass das Platensche Aschenbrödel die Halbschwestern aus dem Felde schlägt, dass sie durch körperliche Reize und geistige Anmut über die ungraziösen und preziösen Halbschwestern triumphiert; und zwar ist dies auch bei Platen der Höhepunkt und macht gleichfalls den dritten Akt aus. Wenn Platen hier über das Volksmärchen hinaus konzentrierend verfuhr, so behielt er dagegen dessen retardierendes Moment, das Entweichen Aschenbrödels; dazu hat er noch eine hübsche Hemmung vor dem Höhepunkte eingefügt, indem der sehnsüchtig suchende Diodat zum Schloss des Carmosines gelangt und Aschenbrödel, das eben zum Ball gehen will, aufhält. Dieser Diodat braucht dann zur Ausführung seines Unternehmens den fünften Akt; er sucht vier Akte hindurch, bis die Zeit der Auferweckung gekommen ist, und befreit seine Schöne aus dem Zauberschlaf, nachdem sein Bruder Aschenbrödel gewonnen hat. Aus dem langen unentwegten Suchen schliessen wir auf seine treue Gesinnung und tiefe Zuneigung.

Das Volksmärchen gab also im Grunde alles her: die Gegensätze, das erregende Moment, den Höhepunkt, das retardierende Moment und auch die Lösung in Gestalt der Wiedererkennung, durch die sich Aschenbrödel als die glänzende Ballerscheinung ausweist. Aber diese Bestandteile des Märchens sind in Ausmalung und Umgestaltung der Charaktere erweitert, bereichert und dadurch hier und da abgeändert worden, so vor allem bei Platen und Grabbe der Höhepunkt, bei Grabbe allein das retardierende Moment.

Es bleibt uns die Frage, warum die d e u t s c h e n Dichter das f r a n z ö s i s c h e Volksmärchen bearbeiteten. Vielleicht weil sie nur dieses kannten? Das ist nicht anzunehmen; auch lag die Grimmsche Sammlung schon einige Jahre gedruckt vor. Vielleicht weil das



französische dramatischer ist als das deutsche oder den Dichtern mehr bot? Die Antwort hierauf ist nicht leicht zu geben und hat dabei nichts Verbindliches. Das deutsche Aschenbrödel ist individueller gestaltet und eine kräftigere Persönlichkeit; sie kämpft um ihr Recht gegen das Unrecht, sie handelt in vollster Selbstbestimmung. Sie treibt den Konflikt viel schärfer heraus. Sie braucht auch keine Fee, da eine gütige Natur ihr hilft. Das alles ist dramatisch. Allein ein solcher, etwas rauher[1]) Mädchencharakter war nicht nach dem Sinne der Dichter; Platen besonders brauchte ein heiteres Kind, und Grabbe bevorzugte ein sanftes weiches Wesen. Die Fee verkörperte ausserdem im Rahmen der Handlung die Hülfe, die der Verlassenen zu Teil wird. Endlich mochte ihnen der herbe Schluss des deutschen Märchens nicht zusagen, der freilich der ernsteren Anlage durchaus entspricht.

Ein anderes Moment kommt hinzu. Es ist zwar ersichtlich, dass Grabbe wie Platen auf Perrault zurückgehen; es ist aber auch klar, dass Grabbe wenigstens daneben noch eine andere Quelle gehabt hat, wenn man nicht den Zug des verkleideten Prinzen, der dem Ganzen seines Werkes, über Perrault hinaus, einen so eigenartig bestimmenden Reiz gibt, für Grabbesche Erfindung nehmen will. Es existiert aber diese andere Quelle in Etiennes Cendrillon.[2]) Denn Etienne lässt den Prinzen, von dem weisen Alidor beraten, als Stallmeister auftreten, um in dieser Verkleidung als Mann schlechthin die Frau zu wählen; er lässt die Schwestern um den als König verkleideten Stallmeister Dandini sich bemühen; er lässt den Baron, der übrigens bloss der Stiefvater[3]) Cendrillons ist, in Geldklemmen geraten; er lässt Cen-

1) Müller von Königswinter lässt sein Aschenbrödel einmal „trotzig" fordern.

2) Etienne, C. G. *Oeuvres* ed. François T. III, 1—93, Paris 1849.

3) Das verwandtschaftliche Verhältnis Aschenbrödels zu ihren Angehörigen zeigt merkwürdige Abwandlungen: bei Basile, Grimm (auch bei Arndt) und Perrault ist Aschenbrödel die rechte Tochter des Hausherrn, die beiden anderen Töchter sind Stieftöchter; aber da ihre rechte Mutter im Hause herrscht, sind sie die bevorzugten. Bei Grabbe und Platen handelt es sich um drei rechte Töchter des Hausherrn; und da bei Grabbe die Hausfrau, die Mutter zweier Töchter, am Leben ist, haben diese, obgleich augenscheinlich die jüngeren, das Vorzugsrecht. Bei Platen sind Cephise und Ursula gleichfalls rechte Töchter des Carmosines und üben als ältere Schwestern gewissermassen eine natürliche Herrschaft über das jüngere Aschenbrödel aus. Schlimmer, aber aus leicht begreiflichen Gründen, steht Cendrillon bei Etienne und in den Opern Isouards und Rossinis da: sie ist die Stieftochter des Hausherrn, ihre Mutter ist tot; die älteren Stiefschwestern, die rechten Töchter des Hausherrn, stehen

drillon vor der Königskrone fliehen. Dieses Werk Etiennes aber, von Isouard in Musik gesetzt, ist zu Anfang der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von der Berliner Königlichen Oper aufgeführt worden,[1]) also zu derselben Zeit, in welcher Grabbe in Berlin studierte. Damals erfuhr Grabbe auch die Einwirkung E. Th. A. Hoffmanns, die wir für die Ballszene bemerklich machten. Ebenso scheinen die Chöre der Feen auf eine Anregung durch die Oper zurückzuführen. Endlich möchten die Namen Clorinde und Thisbe ausschlaggebend sein: so heissen die Schwestern bei Etienne und auch bei Grabbe in der Bearbeitung von 1829.[2])

Allein auch Platen zeigt merkwürdige Züge, die sich bei Etienne wiederzufinden scheinen. Auch Etienne führt uns nach Süditalien; auch bei ihm fehlt die Stiefmutter; auch er kontrastiert die naiv-kindliche Cendrillon und die preziösen Schwestern; auch er lässt Cendrillon, freilich mit Hilfe einer Zauberrose, verwandelt werden.[3])

---

daher ganz naturgemäss im Vordergrunde. Man sieht, wie die in den Volksmärchen zu Tage tretende unnatürliche Härte sich bei den Dramatikern erweicht und in den Operntexten sogar fast verschwindet.

1) Etiennes Cendrillon ist das Textbuch für Isouards gleichnamige Oper, die im Jahre 1810 zu Paris in der Komischen Oper erstmalig aufgeführt wurde. Auch in Berlin ist diese Oper aufgeführt worden (die Partitur *Der Äscherling* befindet sich in der Königl. Bibliothek daselbst).

Rossini hat den Stoff gleichfalls behandelt (*Cenerentola*); Ferretti, der ihm das Textbuch schrieb, hat das Wunderbare des Etienneschen Cendrillon weggelassen. Genaueres darüber bietet der weitere Text.

Andere Opern behandeln denselben Stoff; Leopold Schmidt hat sie in seiner Dissertation zur Geschichte der Märchenoper (1895) zusammengestellt und die Textbücher mit den stoffgebenden Volksmärchensammlungen, unter welchen er Basile, Perrault, Grimm nennt, verglichen. Dabei ist ein Versehen untergelaufen: Schmidt meint (S. 39), die wunderbaren Vorgänge (das Erbsenauslesen mit Hülfe der Tauben, der kleiderspendende Baum) seien bei Etienne ausgeschaltet. Aber bei Perrault, den Etienne doch wohl benutzte, finden sich diese Vorgänge gar nicht. Schmidt vermisst weiter die Bestrafung der Unterdrücker (S. 42); aber auch die findet sich bei Perrault nicht, sondern nur bei Grimm.

2) Grabbes Werke (herausg. v. Grisebach) II, 465 bringt die Kopie von 1829, welche die Namen Thisbe und Clorinde für die beiden Halbschwestern Aschenbrödels aufweist. Durch ein merkwürdiges Versehen findet sich in dem ersten Druck des Aschenbrödel (bei Scheiner, Düsseldorf, 1835) auf S. 75 ein Szenar: „Rüpel als König. Thisbe, Clorinde, Louison" usw., augenscheinlich in der Handschrift stehen geblieben und aus ihr abgedruckt.

3) Goedeke schreibt in der biographischen Einleitung seiner Platenausgabe I, 17 über „das Märchenspiel von Aschenbrödel, zu dem 1820 in Paris



III.

Wegen seiner Beziehung zu Etienne (oder Grabbe) müssen wir hier noch ein drittes Schauspiel anführen: *Das Aschenbrödel* von Roderich Benedix. Es ist ein romantisches Pensionsstück; und die Schilderung des Pensionats mit dem altertumsfreundlichen Dr. Veltenius und seiner für den Anstand schwärmenden Frau, mit dem lüstern frechen Hilfslehrer Stichling und den verschiedenen Mädchentypen ist das Beste in dem Stück. Grösseren Raum nimmt aber das Romantische ein. Denn Elfriede, das Kind einer heimlichen Ehe, erzogen in dieser Pension, wo sie zuerst gut gehalten wird, weil man für sie bezahlt, aber zu niedrigen Diensten, wie Milchholen und Anrichten, verwendet wird, weil die Zahlung ausbleibt — diese Elfriede gewinnt durch ihre frische Natürlichkeit und Schönheit und durch gute, erleuchtete Antworten bei der Prüfung Herz und Hand des Grafen Albrecht von Eichenow. Trotz einiger Gegensätze und Hindernisse; er ist ein Graf und reich, macht sich aus den Frauen nichts und ist durch seinen Vater einer gewissen Kunigunde bestimmt; sie ist ein armes, verwaistes Kind und durch die Schuld ihrer Mutter dem hämischen Gerede der Leute preisgegeben. Dennoch liebt er das schlichte Kind beim ersten Anblick, will von Kunigunde nichts wissen und Elfriede trotz ihrer Armut und dunklen Herkunft heiraten. Zur Belohnung seines Edelmutes bleibt ihm das erspart; denn seine Braut entpuppt sich als Gräfin Buchental und wird Erbin des Grafen Rothberg. Doch auch andere werden beglückt: Graf Rothberg, weil er das Kind seiner einstigen Geliebten erfreuen, Kunigunde, weil sie nun ihren Friedrich von Schwarzendorf heiraten, Friedrich, weil er das Vermögen seiner Braut behalten darf (denn hätte Albrecht sie gewollt, so hätte sie sich ihm nur unter Verzicht auf ihre Erbschaft versagen können). So ist alles beglückt, auch die zur Hochzeit geladenen Pensionsangehörigen.

Warum heisst das Stück aber Aschenbrödel? Weil Elfriede so schön Märchen, darunter auch das vom Aschenbrödel, erzählt; weil

eine analoge Geschichte vorgefallen, wodurch der Dichter vielleicht zur Wahl des Stoffes bestimmt wurde". Über diese „analoge Geschichte" habe ich nichts in Erfahrung gebracht; ich glaube aber nicht, dass eine solche dem Dichter könnte Veranlassung gegeben haben, weil er in seinen Tagebüchern, soweit ich sehe, nichts davon erwähnt. Wir haben andrerseits genug an litterarischen Vorlagen und Anregungen (Perrault, Grimm, Pentameron, Tieck), um auf die Ermittelung weiterer Anlässe Platens für die Bearbeitung des Märchens Verzicht leisten zu können.

sie gern von einer schönen Frau träumt, die ihr, eine gütige Fee, das Glück einer schöneren Kindheit wiedergeben soll; weil sie vor ihrer Erhöhung graue, bescheidene Kleidung trägt und hinter den anderen Pensionärinnen zurückstehen muss, beides aber aus einem sehr naheliegenden Grunde. Sonst gibt es keine Beziehung zu dem Volksmärchen von Aschenbrödel;[1]) sondern nur auf das Grabbesche Märchenspiel weist ein merkwürdiger Zug zurück. Albrecht lernt Elfriede im Walde kennen, und sie hält ihn für einen Jäger, wie Olympia den König für den Schlossvogt. Da sie ihn als solchen liebt, darf er sie von aller Berechnung frei glauben und sich schmeicheln, nur als Mann geliebt zu werden.[2]) Ja, er geht weiter und macht sogar die Gegenprobe (so

1) Thusnelde in den *Zärtlichen Verwandten* desselben Verfassers hat mehr vom Aschenbrödel als Elfriede. Denn sie wird in dem Hause ihres Pflegevaters, der sich auf einer (zehn Jahre dauernden) Weltreise befindet, von dessen Verwandten in dienende Stellung herabgedrückt und überdies schlecht behandelt. Allein es ist doch eben nur dies allgemeine Verhältnis, das für die Vergleichung dieser Stoffe in Frage kommt.

2) So erzählt auch C. F. van der Velde (*Sämtliche Schriften* Bd. 3, 113 ff. Dresden 1830) in *Axel* von einem adligen schwedischen Offizier, Graf Güldenlöwe, der sich als Stallknecht bei dem sächsischen Herrn von Starschedel vermietete, um die Liebe seiner Tochter Tugendreich zu gewinnen. Der Graf sagt selbst am Schlusse der Erzählung zu Tugendreich: „Ich hatte mir geschworen, nur die Dirne als Gattin heimzuführen, die in mir den Mann, nicht den Grafen lieben könnte, deren Liebe stärker sei als jede Rücksicht des zarten Geschlechts.“ Recht hart mutet das Urteil über die Idee dieser Erzählung an, das in den (Wiener) *Jahrbüchern der Litteratur* Bd. 29, 15 f. gefällt wird: „Axel ist die keineswegs gelungene Variation eines eben so alten als an sich ungereimten Themas, wo ein Liebender, die Liebe seiner Schönen durch persönliche Vortrefflichkeit erringen wollend, in dürftigem Gewande vor ihr erscheint.“ Schade, dass auch nicht e i n Beispiel für eine solche Variation dieses alten Themas gegeben ist, dass die erste Behandlung dieser Idee nicht erwähnt ist. Für die Ungereimtheit aber tritt der Kritiker mit Begründungen hervor: dieses Unterfangen Axels erscheint ihm als „Inbegriff alles untugendhaften Stolzes . . . Welcher Mensch darf so frech auftreten, und behaupten, dass er sich selbst alles verdanke?“ Diese Begründung schiesst über das Ziel hinaus; es handelt sich gar nicht um ein „alles sich selbst Verdanken“, sondern darum, ob, auch abgesehen von den zufälligen Vorzügen (Geburt, Reichtum), einige Verdienste und einige Würdigkeit vorhanden sind. Diese Fragestellung aber zeigt prüfenden Geist und eine stolze Bescheidenheit. Auch Tieck als Eideshelfer wird diese Ansicht nicht erschüttern, um so weniger als sich in seiner *Gesellschaft auf dem Lande* der Vorgang wesentlich anders abspielt. — In Kotzebues *Rehbock* findet sich eine doppelte Verkleidung: der Baron sieht sich als Stallmeister des Grafen unter den Töchtern des Landes um, und die Baronin, eine junge Witwe, will in Männerkleidung die Männer prüfen. Sie verkleidet sich aber



trägt der Schlossvogt Olympia die Hand des Königs an). Denn Elfriede, mit Schmach aus der Pension gejagt, weil sie Kunigunde ein Stelldichein mit Friedrich von Schwarzendorf verschafft hat, und ohnmächtig ins Schloss Albrechts befördert, wird beim Erwachen Gräfin Buchental und Erbin Rothbergs. Wird sie nun trotzdem den Jäger wollen? Ja, auch jetzt ihn und keinen andern. Ganz gut, aber ein Widerspruch zu dem Vorhergehenden: denn Elfriede hat Albrecht bereits in Begleitung des Grafen Rothberg bei der Prüfung in der Pension gesehen. Wie kann sie da in dem Glauben verharren, dass ihr Geliebter ein Jäger sei? Doch sei dem, wie ihm wolle, hier handelt es sich allein um die Feststellung der Wiederaufnahme eines uns bekannten Motivs.

Dagegen treffen wir die ursprüngliche Märchenhandlung, wenn auch abgewandelt und mit einem anderen Märchenmotiv verknüpft, in Hans Hopfens Schauspiel *Aschenbrödel in Böhmen* (als Manuskript gedruckt 1869, abgedruckt in Hopfens *Theater* 1889). Dieses Aschenbrödel, Else, stammt von einem deutschen Vater, dessen Witwe, ihre Mutter, in zweiter Ehe einen Böhmen heiratet. Die Kinder dieser Ehe, Libussa und Nepomuk, werden von der zum zweiten Male verwitweten Anka aufs gütigste und liebevollste erzogen, während Else schwer arbeiten und die bei weitem jüngere Libussa bedienen muss. Eins tröstet Else in ihrem Leid: das Andenken an den deutschen Jüngling, den sie vor zwei Jahren (es war im Kriege von 1866) hat pflegen dürfen und der ihr freundlich zugetan war. Freilich; ob er sich ihrer noch entsinnt, ob ihr Bild nicht durch das Libussas verdrängt ist, die des Genesenden frohe Begleiterin war, während sie den Fieberkranken, kaum seiner selbst Bewussten aufopfernd gepflegt hatte? Gewiss, Herr von Warnow entsinnt sich; denn er erscheint als Besucher auf Ankas Gut. Aber wie soll das dunkle Besinnen zur Klarheit werden, da Anka ihre Tochter Else von dem Besucher absichtlich fern hält! (Motiv der schwarzen und der weissen Braut.) Als Else dennoch vor Warnows Augen tritt und von ihm wiedererkannt wird, da drängt sich, wie vorher Libussa, so jetzt Sedlaczeck zwischen beide. Er möchte Else, die reiche Erbin, heiraten; er möchte die Deutsche dem Czechentum gewinnen. Allein er ist selbst ein Deutscher, Elses illegitimer Bruder, der Bastard ihres Vaters. So werden Wolfgang von Warnow und Else ein Paar, und die plötzlich mütterlich fühlende Anka erhält zur Be-

zum zweiten Male in die Frau des Pächters Grauschimmel und gewinnt als solche das Herz des Stallmeisters. Beide sind dann natürlich überaus froh, wenn sie sich als Baron und Baronin erkennen.



lohnung die Hand ihres alten Verehrers, Dr. Wohlauf. Libussa, dem Teufelchen, wird trotz Brieffälschung in schwesterlicher Liebe verziehen, und der panslavistisch erzogene Nepomuk spricht plötzlich sehr gut deutsch. Der Retter Elses aber ist der Strolch Hallodri, der, man weiss nicht recht warum, auf Vetter Sedlaczeck ärgerlich ist und deshalb das Geheimnis seiner Geburt lüftet. Das Deutschtum siegt über slavische Tücke.

Bereits vor Hopfen und Benedix ist unser Stoff durch Kotzebue, alles Märchenhaften entkleidet, in die bürgerliche Sphäre übertragen worden. Wenigstens darf man seinen *Wirrwarr* ganz wohl unter die Aschenbrödelbearbeitungen zählen, wenn man es mit Benedix' und Hopfens Stücken tut. Denn diese sind dem Kotzebueschen *Wirrwarr* in der Annäherung an den eigentlichen Aschenbrödelstoff um nicht viel mehr als den Titel Aschenbrödel voraus. Doch gibt es mehrere andere Umstände, die diese Anführung zu fordern scheinen: einmal ist es eine Motivgleichheit zwischen Kotzebue und Benedix, dann aber veranlasst dazu die Erwähnung eines Kotzebueschen Aschenbrödel in Büschings *Wöchentlichen Nachrichten* (Bd. I, 140). Und wenn es nicht möglich war, unter den Titeln Kotzebuescher Stücke einen derartigen aufzufinden, so blieben noch zwei Möglichkeiten, entweder dass jene Notiz eine von Grund aus falsche Angabe bot oder dass jenes dort gemeinte Kotzebuesche Aschenbrödel nur dem Inhalte nach hierher gehöre. Letzteres scheint auf den *Wirrwarr* zuzutreffen. Denn wir finden hier die verzogene, gezierte und etwas verbuhlte Haustochter Doris, die frische, arbeitsame und gutartige Nichte Babet, die wie ein Hausmädchen behandelt wird, ferner den munteren, ja zu Tollheiten aufgelegten, sehr reichen Vetter Hurlebusch, der laut Testament seines Vaters die Cousine Doris „heiraten oder ihr ein Drittel seines Vermögens zu Füssen legen" muss (siehe Benedix!). Er liebt aber Babet und bringt es durch einige possenhaft-gewagte, aber gelungene Spässe (darunter eine Erscheinung der „weissen Frau") dahin, dass die recht tückische, erbschleichende Tante, Doris' Mutter, ihn von der Ausführung der Testamentsbestimmung befreit. Er darf Babet ohne Vermögenseinbusse heiraten, und der nach sechzehn Jahren heimkehrende Vater Babets sagt freudig Amen dazu.



IV.

Da Grabbe und Platen teilweise durch Etiennes Libretto angeregt zu sein schienen, so untersuchte ich die anderen Libretti, die mir zur Verfügung standen, gleichfalls und fügte auch einige interessante Ballets hinzu.

Die Operntextbücher, die mir vorlagen,[1]) sind, den Titeln nach angeführt, folgende:

1) (Manuskript) Röschen; genannt: Äscherling. Feen-Oper in 3 Akten. Zu beibehaltener Musik von Nicolo Isouard, aus dem Französischen des Etienne frei übersetzt durch Herklots. 1810 (also schon im Erscheinungsjahr des Etienneschen Cendrillontextes ist dieses Manuskript hergestellt).

1 a) Gesänge aus dem Singspiele Aschenbrödel, in 3 Abteilungen. Aus dem Französischen. In Musik gesetzt von Nicolo von Malta (d. i. Isouard). Hamburg.

Hier heisst das Aschenbrödel Laura.

2) Aschenbrödel oder der Triumph der Herzensgüte. Heiteres Melodram in 2 Aufzügen. Zur Darstellung für das Königlich Sächsische Theater. Dresden 1822.

2 a) Arien und Gesänge aus der komischen Zauber-Oper: Aschenbrödel in 2 Aufzügen. Berlin (1825).

2 b) Aschenbrödel. Komische Oper in 2 Akten. (Text von Ferretti). Musik von Rossini. Berlin 1846. Königstädtisches Theater.

Der italienische und deutsche Text stehen ebenso wie in 2 einander gegenüber.

3) Aschenbrödel. Romantische Oper in 3 Akten von K. P. Beerbaum. Musik von Ferd. Langer. Mannheim, 1878.

4) Der Zauberschlaf. (Mit freier Benützung der Märchen Aschenbrödel und Dornröschen.) Romantische Oper in 3 Aufzügen. Text (nach einer Dichtung von M. Wesendonck) und Musik von Heinrich Schulz-Beuthen. Komponiert 1868—78. Zürich 1879.

5) Arien und Gesänge aus: Javotte, das neue Aschenbrödel.[2]) Komische Oper in 3 Akten von Alfred Thompson. Deutsch von J. Hopp. Musik von Emil Jonas. Berlin, Moeser (1873).[3])

---

1) Mit gütiger Erlaubnis der Königlichen General-Intendantur zu Berlin durfte ich die Intendantur-Bibliothek benutzen, die reiches Material bot.

2) Diese Operette wurde zuerst in London gespielt, und zwar unter dem Titel *Cinderella the younger*; dann in Paris als *Javotte*. S. Grove's *Dictionary of music and musicians* II, 542.

3) Es gibt ausser diesen eine ganze Anzahl anderer Aschenbrödel-Opern, die ich der Vollständigkeit halber aufführen möchte:

Cendrillon von Anseaume-Laruette 1759.
Cinderella von Kelly. 1804.
Cendrillon von Steibelt. 1809.
L'Agatina von Pavesi. Mailand 1814.



Cenerentola von Manuel del Popolo Garcia. New-York 1826.

Cendrillonette von Ferrier-Serpette. 1890.

Diese Zusammenstellung Schmidts *Zur Geschichte der Märchenoper* S. 39 ff. habe ich nachgeprüft und nach Clément et Larousse *Dictionnaire des Opéras ed. A. Pougin* die *Cendrillonette* hinzugefügt.

Der Oper Laruettes (und nach Schmidt auch der Steibets) liegt der Text von Anseaume zugrunde. Anseaumes Libretto selbst war mir nicht zugänglich; doch hat es François in der Vorrede zum Etienneschen Aschenbrödel (S. 8 ff.) des näheren analysiert. Er führt es auf Perrault zurück und nennt es zwar *étriqué*, findet aber angenehme Züge darin. Was er von solchen anführt, dürfte man wohl dafür gelten lassen.

Cendrillon wird von ihrer Pate gescholten, weil sie so spät vom Balle zurückgekehrt ist, auch des Undankes geziehen und weiterer Unterstützung für unwürdig erklärt. Cendrillon aber entschuldigt sich mit ihrer Liebe zum Prinzen Azor.

Il s'enhardit; je m'attendris:
Je veux le fuir et je ne puis.

Endlich reisst sie sich gerade noch um Mitternacht los und verlässt schlecht gekleidet den Palast. Sie gesteht aber:

Je l'aime! je l'aime!

und ist nur in Sorge darüber, ob er sie wieder liebe. Die Patin bezweifelt es, für den Fall, dass sie ihn zu hart abgewiesen oder ihm zu viel gewährt habe.

Il n'a rien obtenu de moi,

so erwidert Cendrillon,

Que ce qu'il m'a su prendre.

Es stellt sich aber zur Beruhigung der aufgeregten Pate heraus, dass sie nur einen Pantoffel, nicht ihre Unschuld verloren.

On peut réparer ce dommage . . .
Que de beautés, sortant du bal,
Ont souvent perdu davantage.

Weiterhin soll der Streit der Schwestern (trop longue nach François), die sich beide schmeicheln, dem Könige gefallen zu haben, durch Cendrillon entschieden werden; gewiss eine sehr glückliche Idee. François gibt aber leider nichts daraus wieder, da ihm der Dialog dieser Szene *diffus et sans effet* erscheint. Dagegen bringt er die Worte, welche die Fee spricht, um Cendrillon zu trösten. Denn Cendrillon ist in Furcht, ihre Schwestern könnten ihr von dem Prinzen vorgezogen werden. Die Fee aber meint, wenn die Schönheit der Schwestern schon grösser wäre, so fehle ihnen doch das Anlockendste, die Anmut.

Endlich muss Cendrillon die Schwestern schmücken helfen, als sie zum Prinzen befohlen werden; *elle sert d'instrument à sa propre disgrâce. La marraine encourage Cendrillon à paraître devant le prince sans éclat, sans parure, avec sa seule beauté.*

Collin de Plancy teilt in seinen *Oeuvres choisies de Ch. Perrault* (Paris 1826) S. 79 eine besondere Veranlassung Anseaumes zur Behandlung des Cendrillonstoffes mit: Une aventure assez singulière du célèbre basse-taille Thévenard fut, dit-on, ce qui engagea Anseaume a faire son opéra de Cendrillon.



Von Ballets fand ich vor und zähle unter durchgehenden Nummern auf:

6) Aschenbrödel. Ein grosses pantomimisches Ballet von Duport. Wien 1813.

7) Aschenbrödel oder das Zauberkätzchen. Pantomimisches Ballet in 2 Abteilungen, nach dem Französischen Cendrillon ou la Chatte merveilleuse.[1]) Für das Königliche Schauspiel eingerichtet vom Kgl. Balletmeister Telle. Musik vom Kgl. Musik-Direktor Schneider. Berlin 1821.

8) Der Zauber-Traum oder Prinz Ramiro und Aschenbrödel. Grosse pantomimische Vorstellung in 3 Abteilungen. Berlin (1832). Königstädtisches Theater.

9) Aschenbrödel. Ballet in 3 Aufzügen (nach Vorwurf von A. Kollmann) von H. Regel. Musik von Joh. Strauss.

Alle diese Opern und Ballets hängen in erster Linie von Etienne ab; nur von Thompsons *Javotte* (Nr. 5) und von Regels Ballet (9) kann dies nicht behauptet werden. Der Name dieses neuen Aschenbrödel, Javotte, weist vielmehr geradezu auf Perrault zurück, bei dem freilich die jüngere Stiefschwester diesen Namen führt. Übrigens wird Javotte von dem Prinzen Edward geliebt, der sich als Tanzmeister (wieder eine Verkleidung!) im Hause ihrer Stiefschwestern hat einführen lassen, während diese selbst, Isabella und Pamela, soviel die Arien vermuten lassen, von den Spitzbuben Tom und Nick, zwei lustigen Vagabunden à la Robert und Bertram, genasführt werden.[2])

Thévenard, dont le coeur était tendre, conçut, a l'age de soixante ans, une passion violente pour une demoiselle dont il avait vu la pantoufle dans la boutique d'un cordonnier. Il n'oublia rien pour se lier d'amitié avec l'oncle de la demoiselle au pied mignon . . . Le mariage se fit et fut heureux. Hiermit vergleiche man Anm. 13.

Über den Stoff der *Agatina* Pavesis habe ich nichts festzustellen vermocht, ebensowenig über Garcias *Cenerentola* und über Kellys Oper.

Über die Operette *Cendrillonette* bemerkt Pougin S. 214: *Ferrier* (der Librettist) *a accomodé la Cendrillon de Perrault à la moderne, en en faisant une petite héroine parisienne du XIX. siècle, qui, après avoir gagné sa fortune aux courses et au baccarat tout en restant sage, épouse enfin le Figaro qui a su faire parler son coeur.*

1) François erwähnt in der Vorrede zum Cendrillon S. 7 die vielen Parodien, welche Etiennes Libretto hervorrief, und Thiessé zählt in seiner Biographie Etiennes (Paris 1853) S. 52 deren sechs auf. Grösseren Wert misst François nur der *Chatte merveilleuse* von Désaugiers und de Gentil bei. In welchem Verhältnis diese Parodie zu dem vorliegenden Ballet steht, habe ich nicht ermittelt.

2) Pougin a. a. O. S. 599 spricht von ihnen als *pickpockets à la place de Dandini*.



Regels Ballet zeigt ein gänzlich und nicht gerade vorteilhaft modernisiertes Aschenbrödel: der Prinz ist zum Warenhausbesitzer geworden; zahme Tauben helfen Grete, dem Aschenbrödel, beim Sortieren der verschiedenfarbigen künstlichen Blumen, denn dieses Aschenbrödels Stiefmutter ist Putzmacherin. Die Handlung ist sehr simpel: Der Chef des Warenhauses, Gustav, übersendet für Grete und ihre Stiefmutter je einen Domino nebst goldenen Schuhen für Grete, denn er will auf dem von ihm veranstalteten Kostümfest Grete seine Liebe erklären. Man weiss nicht, warum er so umständlich vorgeht; jedenfalls hat der Verfasser des Ballets seinerseits noch alles mögliche getan, um die Liebeserklärung möglichst spät zustande kommen zu lassen. Doch verlohnt es nicht der Mühe, dieses höchst überflüssige Intriguenspiel zu schildern. Auch der goldene Schuh, der bei der schwach begründeten Flucht verloren wird, ist nur eine Beigabe zur Rechtfertigung des Titels.

Die übrigen Opern und Ballets beruhen nachweislich auf Etienne (1). Sein Werk hat, ausser den bereits in der Abhandlung berührten, folgende besondere Züge: Alidor, der Erzieher des Prinzen, prüft[1]) die Gesinnung Cendrillons und ihrer Schwestern, indem er als Bettler auftritt; Cendrillon stärkt ihn mit Speise und Trank. — Cendrillon erkennt die Überlegenheit der Schwestern an. — Sie wird durch Alidor getröstet, als Stiefvater und -schwestern zum Feste eilen: sie entschläft, um im Palaste zu erwachen; dort erhält sie die Rose, welche unkenntlich macht, dazu Grazie und Anmut verleiht. — Der als König verkleidete Stallmeister zeigt sich entschlossen, eine der Stiefschwestern zu heiraten; die andere solle dem Stallmeister (= König) die Hand reichen. Dieser aber, nunmehr werbend, wird von beiden Schwestern abgewiesen, da jede sich für die Begünstigte, für die vom König Auserwählte hält. — Cendrillon versucht ihn zu trösten; er wird ihr Ritter und siegt im Turnier. — Der auf der Flucht verlorene Pantoffel, der nur ihr passt, verschafft ihr die Rose und die frühere Huldgestalt.

In Rossinis Oper (2) heisst das Aschenbrödel Angelina. Ihr Stiefvater, der Baron Magnifico, ein ausgesprochener, etwas bösartiger Bassbuffo, träumt von dem Glück, das seine Töchter machen werden, und verweilt mit besonderer Vorliebe bei der Vorstellung von jenem Traum, in welchem er selbst nach eigener Auslegung als Esel figuriert. Die Stieftochter verleugnet er; er sagt sie tot.

Anstelle des Stallmeisters tritt bei Rossini der Kammerdiener

1) Bei Platen tut es der Narr.



Dandini. Der Fürst lässt sich von ihm über die Schwestern berichten, als ob er eine von ihnen heiraten wollte, falls der Bericht gut ausfiele. Aber Dandini selbst liebt Aschenbrödel, und der Fürst hört mit an, wie er ihr seine Liebe erklärt: sie aber gesteht, dass sie einen anderen liebe. Sie gibt dann dem Fürsten das Armband mit den Worten:

„Suche mich; du wirst
An meiner rechten Hand das andre sehen;
Und liebst du dann mich noch, so will ich dein sein.“

Sie fürchtet, der Fürst möchte sie, das arme, unglückliche, unterdrückte Mädchen, verschmähen. Sie bittet deshalb um Treue, indem sie das Armband übergibt, und enteilt.

Bei Rossini fehlt das Zauber- und Märchenhafte völlig. Angelina erhält alles, was sie für den Ball braucht, von Alidor, der ihre Gesinnung geprüft und treu erfunden hat, aber deshalb mit umso grösserem Schmerz sehen muss, wie der Stiefvater ihr alles vorenthält. Merkwürdig ist, dass der Prinz sie, die er im Schlosse ihres Stiefvaters gesehen hat, in seinem eigenen Palast, wo sie in Festtagskleidung auftritt, nicht wiedererkennt. Dagegen erinnert er sich ihrer sofort, als er sie am Schluss im Hause ihres Vaters wiedersieht; er hat sie inzwischen auf dem Ball lieben gelernt.

Die Ballets Nr. 6, 7, 8 schliessen sich stofflich und zeitlich hier am besten an.

Es sei gleich bemerkt, dass der *Zauber-Traum* (Nr. 8) von Duports *Aschenbrödel* (Nr. 6) abhängig erscheint. Duport richtet sich nach Etienne, doch weicht er wesentlich ab, wenn er S. 15 erklärt: „Ich habe an Stelle des Stallmeisters einen Hofnarren gesetzt, weil mir einesteils der Charakter, den ihm der Verfasser gegeben, letzterem anpassender schien, und ich andrerseits die Rolle komischer behandeln konnte, ohne doch die Schicklichkeit zu verletzen.“ Dieser Hofnarr nun — er tritt bei Grabbe, wie wir sahen, gleichfalls als König auf — liebt Aschenbrödel, wie der Rossinische Kammerdiener; er will sie zur Gegenliebe zwingen und wird darin von dem Prinzen gehindert. Aschenbrödel aber liebt ihren Verteidiger. Der Hofnarr versucht nachher einen Überfall, wieder verscheucht ihn der Prinz. Er zeichnet Aschenbrödel auf dem Balle aus und erregt dadurch die Eifersucht der Stiefschwestern. Er bietet ihr endlich die Königskrone an, um sie für sich zu gewinnen, worauf Aschenbrödel „mit vielsagendem Blick auf den König“ entflieht.

Den Forderungen des Ballets entsprechend finden sich auch sonst



derbere, handgreiflichere Szenen. Als der Prinz merkt, dass Aschenbrödel ihn liebe, wird er kühn, so dass sie ihn in seine Schranken zurückweisen muss. Er lässt sich bedeuten, und sie versöhnen sich. Der Freude darüber gibt er durch einen Tanz Ausdruck, den sie mit der Guitarre begleitet. Die Stiefschwestern teilen es jedoch dem Vater mit, und dieser treibt sie aus dem Schlosse.

Alidor, der nun ins Mittel tritt, lässt sie in den Feenpalast bringen, wo sie für den Ball ausgerüstet, auch im Tanzen, Tamburin und Musik unterrichtet wird; jedenfalls ergaben sich dem Verfasser auf diesem Wege einige prunkvolle Vorführungen.

Im *Zauberkätzchen* (Nr. 7) vertritt die Fee Minette Alidors Stelle; sie ist ihrem Schützling, Aschenbrödel, als Katze nahe, wird aber von dem Stiefvater, Bartholomeo di Montefiascone, aufs grimmigste verfolgt. Sie nimmt die Perraultschen Verwandlungen vor, schenkt Aschenbrödel aber auch einen Rosenstock, der die Fähigkeiten der Etienneschen Rose verleiht, jedoch nur der Besitzerin; die Stiefschwestern ritzt er, als sie ihn des Schmuckes berauben wollen. Endlich erinnert man sich des Anseaumeschen Aschenbrödel, wenn die Fee Minette wegen des verlorenen Schuhs um Verzeihung gebeten wird.

Diese Pantomime war für das Königliche Schauspiel bestimmt, während der Zaubertraum (Nr. 8) für das Königstädtische Theater in Berlin hergestellt war. In dieser Tatsache tritt uns der Wettstreit des Königlichen und des Königstädtischen Theaters recht klar entgegen. Zunächst war die Königstadt dem Etienne-Isouardschen Aschenbrödel des Königlichen Opernhauses mit dem Ferretti-Rossinischen gefolgt; dann setzte sie dem *Zauberkätzchen* den *Zaubertraum* entgegen, der sich dem Etienneschen Text so genau anschliesst und also zu dem Isouardschen Aschenbrödel ungleich besser gepasst hätte als das *Zauberkätzchen*.

Endlich gelangen wir zu den Textbüchern von Beerbaum (3) und Schulz (4). Beerbaum vereinigt die verschiedensten Züge: sein Prinz heisst Astolph, wie der e i n e bei Platen, auf den auch der Name Cephise für die eine der Stiefschwestern zurückweist. Aber auch Platensche Charaktere finden sich wieder. Denn Cephise ist putzsüchtig und Sybille ist gelehrt; sie orakelt ganz im Sinne der Platenschen Ursula:

Durch tiefes Denken, durch Verstandesübung,
Durch strenges Urteil und durch Geistesschärfe
Ringt sich vom Erdenstaub der Mensch erst los.



Ja, diese Anleihen steigern sich bis zur wörtlichen Übernahme eines Verses, wenn der Marschall Odbert bei der Schuhprobe bemerkt:

Es ist ihr (nämlich der eben Anpassenden) Fuss um einen Fuss zu gross!

Beerbaums Fürst erscheint als Jäger gekleidet und bittet um einen Becher Wein; Eda, das Aschenbrödel, reicht ihn und entschuldigt die Basen, die hier anstelle der Stiefschwestern getreten sind. Der Fürst erreicht hier zufällig, was Alidor bei Etienne beabsichtigt. Wenn Eda aber ob ihrer Guttat gescholten und als Dirne verdächtigt wird, so erinnert uns das an Duports Ballet, wo Aschenbrödel verstossen wird. Hier, bei Beerbaum, besteht die von Brigitte, der Schwester ihres Vaters, verhängte Strafe darin, dass Eda Linsen aus der Asche lesen soll; sie tut es, wie das Grimmsche Aschenbrödel von den Tauben unterstützt, wie das Etiennesche von „dem guten armen Mädchen" singend, dann wie das Grabbesche von Elfen geschmückt und nicht bloss glaubend, dass ein Traum sie umfange, sondern wirklich schlummernd.

Besonderes bietet der zweite Akt im Palast des Fürsten, der verkünden lässt, er wolle die Weiseste zum Tanze führen, und deshalb zur Beantwortung der von ihm gestellten Frage auffordert: „Was ist der Tanz und sein Genuss?" Darauf erklärt Sybille: „Tanz ist Sünde"; während Cephise meint: „Tanz ist Tugend; das rechte Leben sei ein Tanz!" Eda setzt dem die Worte entgegen:

„Das Tanzen ist Lust;
Wenn das Tagwerk getan,
Wenn zufrieden die Brust."

Daraufhin erteilt der Fürst ihr den Preis. Übrigens erinnert er sich ihrer, liebt sie und wirbt um sie. Doch sie flieht, wie alle Aschenbrödel; aber nicht, weil die Mitternachtstunde schlägt, sondern weil der Tag naht und der Prinz stürmisch wird. Jedenfalls verliert sie dabei den einen der zierlichen Schuhe.

Merkwürdig boshaft sind Tante und Basen dargestellt. Eda wird von der Tante wie eine Magd behandelt, weil sie, die bei der Anwesenheit des Vaters Herrin im Hause war, für die Dienstboten eintritt. Andere Schändlichkeiten sind oben erwähnt worden; aber damit ist es nicht genug. Auf dem Balle werden ihr Nachstellungen bereitet, denn Odbert, der Cephise liebt, wird auf Eda gehetzt. Als die Muhme und die Basen vom Ball zurückkehren, wird sie unsanft geweckt. Ja, als der Fürst, das Bild der glänzenden Balldame und des mitleidsvollen Mädchens in eins verschmelzend, zum Palast des Grafen Eckbert gelangt

und Eda für die Schuhprobe vorfordert, wird sie verleugnet, und dennoch erscheinend, als Dirne geschmäht, bis Graf Eckbert gerade noch zur Zeit auftritt, um alles zu lösen. Wenn nun Eda trotzdem alles verzeiht, so vermisst man dabei die ausgleichende Gerechtigkeit, die uns auch bei Lyser aus demselben Grunde (Vermischung Grimmscher und Perraultscher Züge) zu fehlen schien.

Diese Vermischung verschiedenartiger Bestandteile findet sich auch bei Schulz (Nr. 4). Sein Aschenbrödel schmückt die Schwestern, bittet, mitgehen und aus der Ferne zusehen zu dürfen (Perrault), muss Linsen lesen (Grimm), wird geschmückt durch den Haselbaum und die Feen (Grimm und Grabbe), wird vorher geprüft durch den Narren (Etienne und Platen). Die Etiennesche Rose gibt sie beim Abschied dem Prinzen, der dadurch in einen Zauberschlaf versenkt wird (der Feenchor singt: „Liebe dich verwundend traf"). Das mittels des Schuhs durch den Narren entdeckte Aschenbrödel erweckt ihn dann; die sechs gelahrten Ärzte vermochten es nicht (wohlfeile Satire!).

Anziehend ist der erste Akt, der recht dramatisch einsetzt: Aschenbrödel kommt vom Ball und legt ihren Schmuck ab; die Stiefschwestern, Cordula und Hulda, treten auf, zornig über ihren Misserfolg, und lassen es Aschenbrödel entgelten. Der Prinz ist traurig, dass er die Geliebte nicht findet. Der Freund Dagobert, der Narr und die Wahrsagerin versuchen ihn zu trösten.

V.

Die Jugendschriften, welche den Aschenbrödelstoff behandeln, sind: Nieritz' *neues Aschenbrödel* und Hirschfelds *Pariser Aschenbrödel*.

Bei Nieritz wird das Waisenkind Elise im Hause des geheimrätlichen Onkels wie eine Dienstmagd behandelt, ja schlechter, da sie sich als Verwandte, für welche angeblich gesorgt wird, auch das Härteste gefallen lassen muss. Doch erringt sie durch ihre Hilfsbereitschaft und ihr gefälliges Wesen, durch ihren Fleiss und ihre Güte bald die Zuneigung aller, der Dienstboten sowohl wie des militärischen Onkels „Mau" und der altjüngferlichen Tante „Wauwau". Aber gerade die Liebe, welche ihr dieser Erbonkel und diese Erbtante zuwenden, tragen dem armen Kinde die Nachstellungen der gesamten geheimrätlichen Familie ein. Übrigens weist sie auch einige echte Aschenbrödelzüge auf, und zwar Perraultsche: sie schmückt die Cousinen; sie sucht vor Kälte

den Aschenkasten auf. Auch die Szenen des Schauspiels, von dessen Aufführung uns erzählt wird, und in dem Elise als Aschenbrödel, zwei ihrer Cousinen als Stiefschwestern mitwirken, werden im ganzen nach Perrault skizziert; e i n Zug, das Erbsen- und Linsenauslesen, entstammt augenscheinlich dem deutschen Märchen, wird aber in anderem Zusammenhange vorgeführt. Der rettende Prinz dieses n e u e n Aschenbrödels ist der reiche Onkel aus Amerika, der Elise aus ihrem Elend befreit und den Bruder Geheimrat enterbt, weil dieser von ihm als einem armen Manne, für den er sich ausgab, (Zug des verkleideten Prinzen) nichts hatte wissen wollen.[51])

Diesem neuen Aschenbrödel Nieritz' nähert sich bedeutend das Pariser Aschenbrödel von Hermann Hirschfeld. Denn es befindet sich gleichfalls im Hause einer bösen Tante; von dort vertrieben, wird Alexandrine, so heisst dies Aschenbrödel, durch Vermittlung Henry Etiennes, des Sohnes des Librettisten, in das Haus Isouards, des Komponisten, aufgenommen, der dem begabten Mädchen die Rolle Cendrillons einstudiert, in welcher es bedeutende Erfolge erzielt (wie Elise in der Dilettantenvorstellung bei Nieritz).

Worauf diese Erzählung Hirschfelds sich gründet, habe ich nicht ermitteln können. Und wenn der Verfasser am Schlusse der Geschichte seine eigene Grossmutter als Erzählerin darstellt, so führt uns das keinen Schritt weiter, geschieht vielmehr lediglich gemäss jener Volksvorstellung von der märchenerzählenden Grossmutter. Jedenfalls ist manches Merkwürdige in Hirschfelds Erzählung, das Beachtung verdient. Denn bei ihm erzählt Henry Etienne, der Sohn des Librettisten, seinem Vater das d e u t s c h e Märchen vom Aschenbrödel, welches er aus dem Munde seiner d e u t s c h e n Mutter gehört hat. Die Biographen Etiennes wissen aber von einer solchen Ehe des Dichters mit einer Deutschen nichts. Sie wissen auch von einer Beeinflussung Etiennes durch das deutsche Aschenbrödel, wie sie Hirschfeld annimmt, nichts; und wir wundern uns darüber nicht. Wir wundern uns nur über Hirschfeld, der von der Entstehung, Vorbereitung und Darstellung der Oper in solcher Breite und mit solcher Genauigkeit erzählt (mehrmals setzt er ein „tatsächlich" unter den Text), der aber diese Oper selbst anscheinend so wenig kennt, dass er es fertig bringt, sie durch das deutsche Märchen inspiriert sein zu lassen. Freilich ist er nicht ohne Kenntnis

51) Weder bei François noch bei Thiessé habe ich derartiges erwähnt gefunden. Zum zweiten Punkt bemerkt Thiessé a. a. O. S. 71: *sujet emprunté à un conte de Perrault.*

der Oper, denn die Arie seines Aschenbrödels ist die Übersetzung der Etienneschen; aber andrerseits gibt es bei Etienne weder eine Stiefmutter noch ein Erbsen- und Linsenauslesen. Freilich putzt auch sein Aschenbrödel, wie das Etiennesche, die Schwestern und rächt sich nachher nicht an ihnen; aber wie das Grimmsche erhält es das Ballkleid am Grabe der Mutter. Es ist also eine Vermischung der Züge eingetreten. Endlich hat Hirschfeld Eigenes gegeben, wenn er die Stiefschwestern, zornig darüber, dass ihnen der Schuh nicht passt, das verachtete Aschenbrödel spottweise zur Schuhprobe herbeirufen lässt.

Wie Hirschfeld mit dem Aschenbrödelstoff willkürlich genug verfährt, indem er deutsche und französische Züge mischt, augenscheinlich weil er sich um das Verhältnis von Märchen und Oper nicht recht gekümmert hat, so mischt er auch Geschichtliches und Erdichtetes durcheinander. Es ist geschichtlich, dass eine Alexandrine von St. Aubin die Rolle der Cendrillon kreïert hat, dass Isouard und Etienne in engen Beziehungen zu einander standen; aber Etienne, oder sein Sohn, hat Jsouard diese Alexandrine nicht zugeführt, sondern er hat im Verein mit Jsouard für die siebzehnjährige Tochter einer berühmten Bühnenkünstlerin, eben für Alexandrine St. Aubin, das Cendrillon geschaffen.[52]) In Wahrheit wurde also Cendrillon für diese Alexandrine gedichtet; Hirschfeld dagegen lässt seine Alexandrine dem Sohne des Librettisten Anregung für die Wahl des Cendrillonstoffes geben.

VI.

Wir haben bereits anmerkungsweise auf die verschiedene Familienstellung Aschenbrödels hingewiesen und die, man möchte sagen, Erweichungen und Milderungen bemerklich gemacht, welche in diesem Verhältnis hervortreten. Wir möchten hier hinzufügen, dass diese Milderungen in neueren Dramen und Opern sowie in den Jugendschriften noch weiter gehen: bei Nieritz und Hirschfeld ist Aschenbrödel die Base, beziehungsweise Nichte, ihrer Quälerinnen, ebenso in der Beerbaumschen Oper. Bei Benedix erscheint sie in dem einen Stück (*Aschenbrödel*) gar nur als Pensions-, in dem andern (*Die zärtlichen Verwandten*) als Adoptivtochter. Dagegen hat Hopfen den härteren Zug beibehalten, aber aus nationalen Motiven zureichend erklärt; denn bei ihm wird Libussa, die Tochter von dem zweiten böhmischen Gatten, vor Else,

52) François a. a. O. S. 5 f.

der Tochter von dem ersten deutschen Gatten, begünstigt. Um weiteres handelt es sich aber auch bei Hopfen nicht, und von besonderer Unterdrückung und Quälerei ist nicht die Rede. Denn auch in dieser und mancher anderen Hinsicht sind wesentliche Abschwächungen gegen das Volksmärchen wahrzunehmen; und wenigstens einiges davon sei hier zusammenfassend in aller Kürze berührt. Im Hinblick auf die bedeutsamsten Seiten des Stoffes soll das nach vier Gesichtspunkten geschehen, die das gequälte und das befreite, das umworbene und das gefreite Aschenbrödel zum Gegenstande haben.

I. Das gequälte und unterdrückte Aschenbrödel. An den bedeutenden, oben behandelten Unterschied zwischen Perrault und Grimm erinnernd, finden wir das Arndtsche und d'Aulnoysche Aschenbrödel mit gleicher Küchen- und Schmutzarbeit beschäftigt. In allen übrigen Dichtungen muss Aschenbrödel sich schlechthin nützlich machen; sie wird mehr oder weniger als Dienstmagd und Kammerzofe in Anspruch genommen, und zwar mit umso grösserem Recht, je loser die Familienbeziehungen geworden sind.

II. Wesentlicher sind schon die Unterschiede im zweiten Punkte: das unterstützte und befreite Aschenbrödel. Unterstützt wird Aschenbrödel überhaupt nur in deutschen Darstellungen, und zwar bei Grimm, Arndt, Beerbaum und Regel (Straussches Ballet) von Tauben. Mannigfaltigere Züge finden wir bei der Befreiung: die deutschen Märchen (Grimm, Arndt), die deutschen Opern (Beerbaum, Schulz) lassen die Hülfe von dem Haselbaum ausgehen. Bei Perrault, Anseaume, Grabbe und Platen tritt eine Fee in Wirksamkeit. Bei Etienne tritt Alidor an die Stelle der Fee. Während aber die Fee als Schutzgeist wirkt, hilft Alidor, weil er Aschenbrödels Herzensgüte und Barmherzigkeit selbst erfahren hat. Einen gleichfalls völlig neuen märchenhaften Zug führt Etienne mit jener magischen, Anmut und Liebreiz verleihenden Rose ein. Ganz abgeblasst erscheint jener eigentümlich märchenhafte Zug der plötzlich in Pracht und Glanz getauchten Armut bei Hopfen, bei Nieritz und Hirschfeld, wo das gedrückte Kind, die Rolle des Aschenbrödels auf der Bühne in aller Herrlichkeit darstellend, ihrem Aschenbrödelleben entrückt wird. In Benedix' Aschenbrödel ist nur der Effekt festgehalten, indem die dürftig gekleidete Elfriede sich, im Palaste erwachend, in Pracht und strahlender Schönheit wiederfindet (so auch bei Etienne).

III. Das umworbene Aschenbrödel bietet wieder bei Etienne einen neuen Zug: dem feenhaft prächtigen Aschenbrödel

tritt der als Stallmeister verkleidete Prinz gegenüber; ein Zug, den sich Grabbe aufs beste zunutze gemacht und auch in seiner Konsequenz festgehalten hat, indem er Aschenbrödel fliehen lässt, als ihr die Königskrone dargeboten wird. Ganz eigen ist Grabbe die Verinnerlichung des Aschenbrödelcharakters, dessen für den Fürsten bezauberndste Eigenschaft die Wahrhaftigkeit ist; ähnliches scheint Beerbaum bei dem Wettstreit über die Bedeutung des Tanzes vorzuschweben. Auch Anseaume hat hier einen neuen Zug, da er seines Aschenbrödels Verspätung aus ihrer Liebe für den Prinzen erklärt. Wenn aber Grabbe den Stallmeister durch den Narren ersetzt, so hat er hierin Duport zum Vorgänger. Andrerseits lässt Duport seinen Narren in Liebe zu Aschenbrödel entbrennen, was wir auch bei Rossini und in einigen Ballets fanden.

IV. Die Pantoffelprobe — das Hauptstück des gefreiten Aschenbrödel — ist überall der Handlung entsprechend verwertet; auch die Verzeihung erfolgt meist in vollem Umfange. Fürchterliche Bestrafung durch Selbstverstümmelung weist Grimm auf, Verbannung der Schuldigen findet sich bei Arndt.

Es ergeben sich dementsprechend, die Abhängigkeitsverhältnisse angesehen, folgende Hauptgruppen:

1) Grimms Aschenputtel, dem ich Basiles Cenerentola beiordnen möchte;

2) das Aschenbrödel E. M. Arndts und die Finette Cendron der d'Aulnoy, die durch ihr eigenartiges Verhältnis zur Überlieferung und durch die Vorgeschichte einander nahe gerückt werden.

3) Perraults Cendrillon, auf welches Etienne wie Anseaume, Grabbe wie Platen zurückgehen. Es ist dies die Hauptgruppe, der einige Gruppen nebengeordnet werden müssen, denn:

3 a) Grabbe und Platen sind zugleich abhängig von Etienne;

3 b) auf Etienne beruht auch Ferrettis Text, beruhen die meisten der Ballets, einige Abänderungen bei Seite gelassen.

Die Übereinstimmung Grabbes mit Duports Ballet hinsichtlich der Umwandlung des Stallmeisters in den Hofnarren ist nicht aufgeklärt; ebensowenig die Übereinstimmung Ferrettis mit Duport hinsichtlich der Verliebtheit des Stallmeisters, beziehungsweise Hofnarren, in Aschenbrödel.

4) Mischung fast sämtlicher Überlieferungen weisen die interessanten Libretti von Beerbaum und Schulz auf.

5) Merkwürdig verblasst und gemischt erscheinen Grimmsche, Perraultsche und Etiennesche Züge bei Benedix, Nieritz und Hirsch-



feld. In völliger Beseitigung des Märchenhaften reihen sich Hopfen und Kotzebue, reiht sich das Straussche Ballet diesem bürgerlichen Schauspiel, diesen Jugenderzählungen an.

Diese Gruppierung enthüllt uns mit genügender Deutlichkeit die Abhängigkeit deutscher Litteraturerzeugnisse von gleichartigen französischen. Denn selbst wenn wir von den oben erwähnten Übersetzungen und Paraphrasierungen französischer Darstellungen (durch Apel und Hartmann) absehen, selbst wenn wir die in jener Zeit bestehende Vorherrschaft der Franzosen auf dem Gebiete der Oper und des Ballets unberücksichtigt lassen, so bleibt immer noch die weitgehende Abhängigkeit Grabbes und Platens von Etienne, so bleiben die bei Benedix durchblitzenden Etienneschen Züge, so bleibt die Einwirkung auf deutsche Jugendschriften. Es liegen hier augenscheinlich Zusammenhänge vor, und es wäre gewiss eine lockende, aber, wie ich nach manchen eigenen derartigen Bemühungen vermuten muss, auch wohl eine schwierige Aufgabe, in biographisch-litterarischer Einzelforschung darzutun, wie Grabbe und Platen, Benedix und Hirschfeld zu den bezüglichen, nach Frankreich weisenden Stoffbestandteilen gelangt sind. Wie schon für Grabbe wahrscheinlich gemacht, so möchte am letzten Ende auch für die andern die Oper anregend und auf Etienne hinführend gewesen sein. Obgleich sich dies an der Hand etwaiger Zeugnisse nicht hat nachweisen lassen, so darf doch der Tatbestand einigermassen als gesichert gelten, und wir müssen auch für die zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine starke Beeinflussung des deutschen Geistes durch den französischen anerkennen. Hoffentlich hat sich aber auch in der ausführlichen Analyse Platens und vor allem Grabbes erwiesen, dass der deutsche Geist glücklich umbildend tätig gewesen ist, dass er den französischen Anregungen mit tüchtigem Tun entsprochen hat. Vielleicht erscheint dann Grabbes Dichtung in dem litterarischen Urteil nicht mehr, wie bisher fast überall, als ein verkanntes, schlecht behandeltes Aschenbrödel, sondern als eigenartiges Werk von bescheidenen Reizen und stiller Schönheit.

Ungarische Varianten der Geschichte von den drei Buckligen und verwandter Erzählungen.

Von

RUDOLF GALOS.

Das tragisch-komische Thema des Märchens von *den drei Buckligen*, dessen Archetyp aus einer hebräischen Bearbeitung der *Sieben weisen Meister* bekannt ist,[1]) wurde schon von Herrn Alfred Pillet, im Zusammenhange mit Durant's *Fableau des trois bossus ménestrels* ausführlich untersucht und besprochen.[2]) Herr Pillet stellt auch eine hypothetische Filiation der einzelnen typischen Erzählungen in einem Schema auf; leider fehlen in dieser Tabelle die ungarischen Varianten derselben, die ebenfalls nicht ganz ohne Interesse sind, und schon deshalb in dieser Zusammenstellung mit Recht einen Platz fordern können.

Es sind bisher vier ungarische Erzählungen und Märchen veröffentlicht worden, in denen dieses, oder wenigstens ein verwandtes Thema behandelt wird; zwei sogenannte Volksmärchen, die keineswegs wirkliche Volksmärchen sind, und zwei litterarische Bearbeitungen.

I.

Die eine der beiden letzteren ist uns in der einzigen bisher bekannt gewordenen alten ungarischen Übersetzung der *Historia septem sapientum*

1) Diese Bearbeitung ist uns in der deutschen Übersetzung von Sengelmann (Halle, 1842) bekannt. Herr Pillet zitiert ausserdem eine, von Cassel (Berlin, 1888). Die Geschichte des Buckligen teilt er sogar aus letzterer vollständig mit.

2) Alfred Pillet, *Das Fableau von den trois bossus ménestrels.* Halle 1901.



erhalten. Diese Übersetzung ist im XVI. Jahrh. in Wien erschienen und führt den Titel: *PONCIANVS HISTORIAIA*, etc. *BECHBEN*, MDLXXIII.[1]) Nach Gustav Heinrich's Forschungen[2]) beruht sie auf einer lateinischen Redaktion, die zwar höchstwahrscheinlich auf die bekannte Innsbrucker Handschrift[3]) der *Gesta Romanorum*[4]) zurückzuführen ist, doch unmittelbar mit der im Jahre 1512 in Strassburg erschienenen *Pontianus-Ausgabe* in Zusammenhang gebracht werden kann. Wie bekannt, behandelt dieses nach Benfey's Ansicht[5]) aus dem indischen stammende Werk in der Erzählung des *sechsten weisen Meisters*[6]) ein mit der Geschichte *der drei Buckligen* verwandtes Thema. Der Wendepunkt nämlich, den wir als Hauptmerkmal der ganzen Geschichte annehmen zu können glauben, und dessen Wichtigkeit schon Bédier,[7]) Rua[8]) und Pillet gleichmässig betonten, — der Betrug des Trägers (sei dieser ein Dienstmann, oder wer immer, dem die listige Frau den Auftrag gibt, einen Leichnam ins Wasser zu werfen) durch die Gattin des Helden, — stimmt in allen diesen Bearbeitungen, mit Ausnahme der benannten hebräischen, vollständig überein. Weiter ist hier auch eine Verwandtschaft zwischen den Nebenumständen leicht zu erkennen, unter denen wir besonders die Ermordung einer dritten (oder vierten) Person, als unglücklichen Erfolg des Betruges, bezeichnen wollen.

In der ungarischen Übertragung (und somit natürlich auch in der genannten lateinischen Bearbeitung) ist von drei Soldaten des Königs die Rede, die von dem Gatten der begehrten Frau ermordet werden.

---

1) Neu herausgegeben von G. Heinrich: *Ponciánus históriája*. Budapest 1898.

2) In der Einleitung zur erwähnten Ausgabe.

3) S. die schöne kritische Ausgabe der ungarischen *Gesta Romanorum* von Herrn Ludw. Katona. Budapest 1900. — Nach Katona's Angaben enthält die sogenannte *Dorotheusgruppe* der *Gesta Romanorum* beinahe immer auch die *Hist. VII. sapientium.*

4) Bis zur neuesten Zeit hat man die Innsbrucker Handschrift (ed. Dick, 1890) als die älteste Handschrift der *Gesta Romanorum* betrachtet (1342). — Nun hat Katona eine noch ältere in Wien entdeckt, die aus dem Jahre 1317 stammt und G. Emich gehört hat. Die Handschrift ist leider wieder verloren gegangen. (S. *Philologiai Közlöny*, 30. Band, Budapest, 1906).

5) Benfey, *Das Pantschatantra. I.* Leipzig 1859.

6) Der ungarische Titel lautet: *Egi aszonirol, ki az ew chiacziogasanak miatta ew magath es feriet harom vitezwel egietemben megh eoleteh.*

7) Bédier, *Les fabliaux.* Paris 1893.[1] 1895.[2]

8) Rua, *Le piacevoli notti di Straparola.* Einleitung. Bologna. 1899,

Die beiden ersten Leichname werden mit Hilfe der bekannten List der Frau, durch ihren Bruder (*qui erat vigil ciuitatis*) ins Meer geworfen, und zwar, nachdem dieser dem zweiten einen Stein an den Hals gebunden hat. Den dritten verbrennt er in einem Tal, — und als er *vt ventren purgaret*, vom Feuer weggeht, geht nun ein Ritter vor dem Feuer vorbei, er steigt vom Pferde herunter und will sich ein wenig wärmen. Da kommt aber der *vigil ciuitatis* zum Feuer zurück, und erblickt da den Ritter; er meint, der Leichnam (der Teufel) wäre aus dem Feuer entsprungen, um wieder zu seiner Schwester zurückkehren zu können — und so ermordet er nun den Ritter, wirft ihn ebenfalls ins Feuer und kehrt dann *re bene gesta* zu seiner Schwester zurück.

Eine letzte Übereinstimmung finden wir in der Scene zwischen der Frau und ihrem Bruder (oder dem Träger), wo sie ihm entdeckt, dass er eine fremde Person (oder ihren Mann) ermordet hat. — Was nun im *Pontianus* weiter noch geschieht, geht die Geschichte der *drei Buckligen* nicht mehr an.

Es ist unbestreitbar, dass wir hier mit einer der Geschichte *der drei Buckligen* nahe verwandten Erzählung zu tun haben, die im Mittelalter wahrscheinlich schon in der Rahmenerzählung des *Pontianus* nach Europa gekommen ist und sich hier rasch verbreitet hat. Ob sie zuerst im XVI. Jahrh., und gerade durch die erwähnte Ausgabe (1573) in Ungarn bekannt geworden sei, — bleibt eine Frage, die wir vorläufig allerdings nicht bestimmt beantworten können. Unserer Ansicht nach können wir dieses jedoch als Tatsache annehmen. Ein Beweis dafür kann die Vorrede der erwähnten Ausgabe sein, in welcher der anonyme Übersetzer sein Werk dem Grafen Eck von Salm und Neuburg widmet, und der Typograph Blasius Eberus das folgende bemerkt: *inter fabulosa, et historica interiectam disciplinam, PONtiani nomine cunctis in linguis*[1]) *nobilem et versatam, nuper autem adeo Vngaricam rite factam, hoc est, verbis vsitatis* . . . . . . etc. . . . . . *nulla linea omissa translatam V. Illust. dedicatam offerre statui.* — Eine frühere ungarische Übersetzung ist also dem Herausgeber nicht bekannt. Deswegen konnte zwar eine solche existieren, ohne dem guten Typographen Blasius Eberus bekannt zu sein; einen anderen Beweis aber für unsere Meinung zeigen uns die zwei sogenannten Volksmärchen, die dieses Thema behandeln.

Beide sind in der Szarvas-Simonyi'schen Zeitschrift

1) S. Goedecke, *Grundriss*, 1: 351.



Magyar Nyelvör veröffentlicht worden: das eine durch Alexander Székely im 3. Bande (1874), das andere durch Johann Ösz im 33. Bande (1904) der genannten Zeitschrift. Mit beiden befasste sich Herr Bernh. Heller, im Jahre 1905[1]). — Das eine stammt aus Nordostungarn (Gödényháza, Ugocsaer Komitat), das andere aus Siebenbürgen (Pócsfalva, Küküllöer Komitat).

Im ganzen und grossen stimmen beide Märchen mit der Erzählung des *sechsten weisen Meisters* überein. Den Unterschied zwischen ihnen können wir am besten bezeichnen, wenn wir auf den Unterschied zwischen Legrand's Fableau[2]) oder Nicolai's Gedicht[3]) und andererseits Gueulette's Erzählung[4]) hinweisen. Auch hier besteht der Hauptunterschied darin, dass wir mit ganz andern Leuten im *Pontianus*, und mit ganz andern in den Märchen zu tun haben. Die Personen der XII. Novelle des *Pontianus* kennen wir schon. Im zweiten, einfacheren Volksmärchen finden wir statt dreier Soldaten drei Mönche, die in die Frau des Glöckners verliebt sind. Die Geschichte ist weiterhin ganz dieselbe; nur tritt hier an Stelle des Bruders ein Soldat, der Nachtherberge verlangt. Die Frau gibt sie ihm gerne, sie macht ihn aber aufmerksam, dass hier Gespenster umgehen. So trägt der Soldat die drei Pfaffen als ein dreimal zurückkehrendes Gespenst in den Fluss und zuletzt tötet er den zu Pferde kommenden Dechanten.

Zwei hübsche Episoden sind in das Märchen eingeschaltet. Die eine ist die folgende: der Soldat wird vom Nachtwächter befragt, was und wohin er es trage? Dieser aber antwortet, er sei der Teufel, der die Pfaffen in die Hölle trage. — Die zweite Episode kommt da vor, wo der Soldat den Dechanten bemerkt: nun versteht er, wieso der Pfaffe immer früher in das Haus gelangt als er: der Pfaffe kommt ja zu Pferde:

Im Ugocsaer Märchen finden wir ganz dieselben Motive. Nur haben wir hier statt dreier Mönche eines Klosters mit einem katholischen, reformierten und russischen Pfaffen zu tun, — weiter wird der Soldat nicht vom Nachtwächter, sondern vom Dechanten befragt, was er da trage; auf die Antwort des Soldaten, dass er der Teufel sei und Pfaffen in die Hölle trage, wird der Dechant neugierig, und schleicht

1) Barát-kadencziák. (*Philologiai Közlöny*, 29. Band, 842 bis 851. Budapest, 1905.)

2) Legrand, *Fabliaux*. Paris, 1779.

3) Nicolai, *Vermischte Gedichte*. Berlin 1786. IX, 2: *die Buckligen*.

4) *Les mille et un quart-d'heure, contes tartares*. Nouvelle éd., Paris 1778. 166 u. folg.

dem Soldaten nach. Erst jetzt folgt die Scene, deren Ende die Ermordung des Dechanten ist.[1])

Schon Herr Heller wies darauf hin, dass die Tendenz beider Märchen eine antiklerikale sei; und da er ein sehr ähnliches Märchen aus Vals gefunden hat,[2]) lag ihm der Gedanke nahe, dass die ungarischen Varianten, und zwar in erster Reihe die Kükülløer aus dem Französischen durch Vermittelung der Reformation übernommen wurden. Das Thema hat sich dann in Ungarn weiter entwickelt, und so entstand die heutige Form des Ugocsaer Märchens.

Wie interessant auch immerhin Hellers Hypothese sei, uns scheint der Gedanke, dass wir es mit verwandten Ableitungen des *Pontianus* hier zu tun haben, viel näher zu liegen.

Die Erzählungen der *Sieben weisen Meister* haben sich auch in Ungarn sehr rasch verbreitet, und Herr Heinrich beklagt sich zwar mit Recht[3],) dass die ungarische Litteraturgeschichte sehr wenig Volksbücher des XVI. u. XVII. Jahrh. nennen kann, — es ist jedoch unbestreitbar, dass die Erzählung vom *Pontianus* auch in Ungarn eines der bekanntesten Volksbücher war. Aus dem XVII. Jahrh. kennen wir ja sogar vier Ausgaben der Eber'schen Edition.[4]) — Es spricht also nichts dagegen, dass die beiden Märchen Zeugnisse der Verbreitung dieses Volksbuches seien, das in dem Volke — auch ein Beweis dafür — heute noch ein sehr verbreitetes und beliebtes Buch zu sein scheint. Ganz auf dieselbe Weise konnte auch das Valser Märchen in die Welt der Volksmärchen gelangen. — Die Filiation der erwähnten ungarischen Märchen kann also etwa die folgende sein:

(Siehe die folgende Seite.)

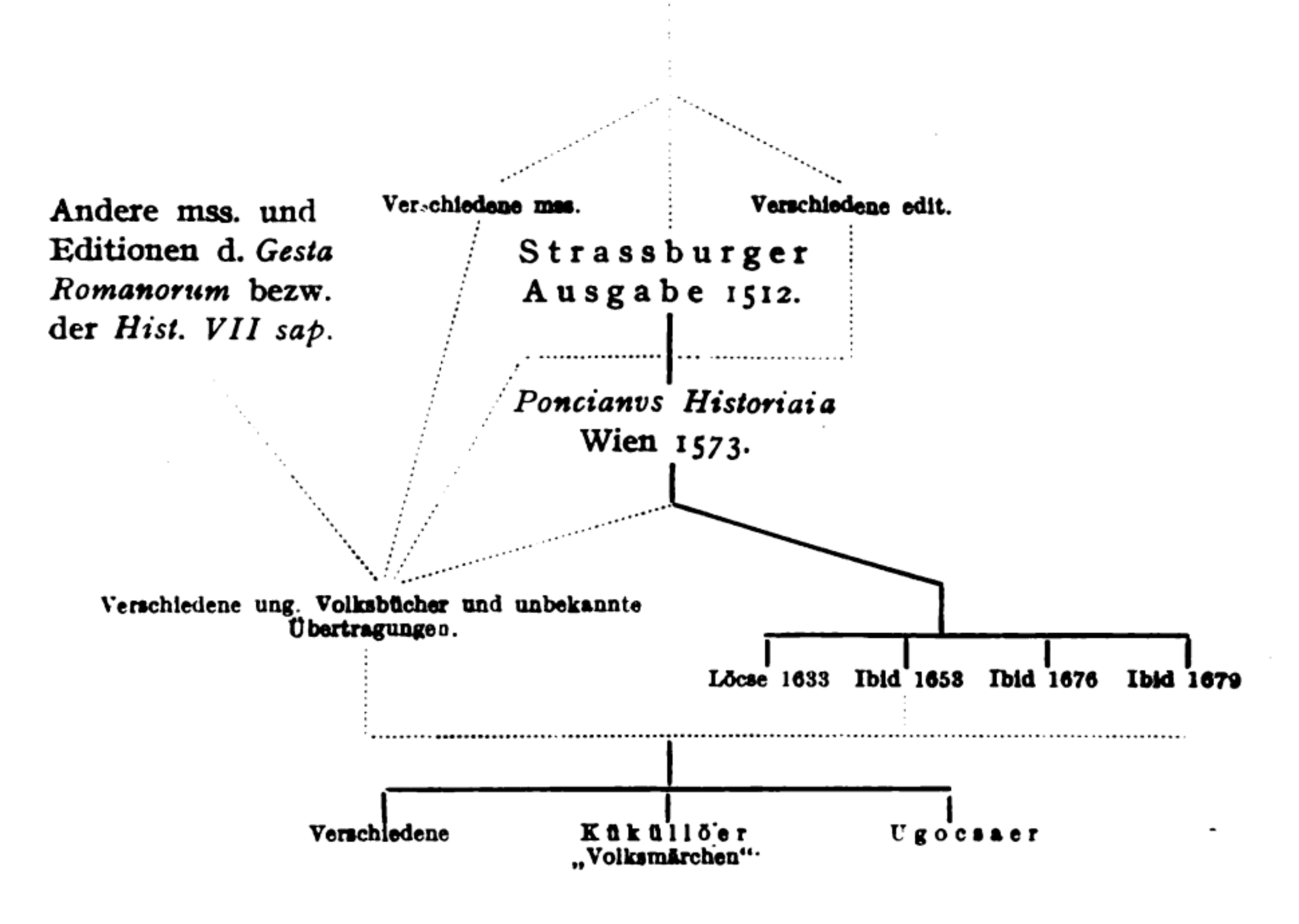
Es leidet keinen Zweifel, dass die antiklerikale Tendenz dieser Märchen dem Zeitalter der Reformation entstammt, dass ferner die beiden Märchen diese Tendenz im Zeitalter der Reformation sich angeeignet haben, und somit in dieser Zeit in Ungarn verbreitet wurden. Indem sie aber als Ableitungen des ungarischen *Pontianus* zu betrachten sind, müssen wir annehmen, dass die Reformation nicht

1) S. die zitierte Abhandlung des Herrn Heller, die sich mit den Märchen eindringender befasst.

2) *Romania*, XIII. — Das Märchen wird auch in Pillet's Buch erwähnt. (p. 48.)

3) *Ponczianus históriája.* Einleitung.

4) Ed. Heinrich, p. 49.



nur die eine (nämlich die zwölfte) Novelle, sondern das ganze Buch der *Sieben weisen Meister* im ungarischen Volke verbreitet hat.[1])

Nun bleibt nichts mehr übrig, als noch darauf hinzuweisen, dass sich die Reformation im Ungarlande schon im dritten Zehntel des XVI. Jahrh., — zwischen den Ungarn aber erst gegen die Mitte des XVI. Jahrh. verbreitete.[2]) Wollen wir diese drei Daten: das Erscheinen des ungarischen *Pontianus*, die Verbreitung der bekannten Märchen und die der Reformation in einer annehmbaren zeitlichen und ursächlichen Ordnung zu vereinigen suchen, — so müssen wir behaupten, dass das erwähnte Eber'sche Buch die erste ungarische Übertragung *der Sieben weisen Meister* sei, nachdem die ihnen entstammenden beiden Märchen eine Tendenz zeigen, die sie nur in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., also ungefähr nur nach dem Erscheinen des Eber'schen Buches sich aneignen konnten.

---

1) In der Tat teilt auch des Herrn Heinrich *Pontianus*-Ed. ein Märchen mit, das auf die XV. Novelle zurückgeht.

2) S. *Katholikus Szemle*, 20. Band. (Budapest 1906).

2.

Für die Geschichte des Märchens von *den drei Buckligen* scheint die andere erwähnte litterarische Bearbeitung nicht weniger wichtig zu sein: eine ungarische Übersetzung *der drei Buckligen*, die wir in einem Manuskript aus dem zweiten bis dritten Zehntel des vorigen Jahrhunderts entdeckten[1].) Sie stammt von einem Dilletanten, Namens Alexander Madass de Szalonta, der in seinen freien Stunden sich mit Litteratur befasste und einige orientalische Märchen aus dem Deutschen und Französischen ins Ungarische übersetzte.

Die erwähnte Übersetzung führt ungarisch den Titel: *A három púpos hátúak.* (*Die drei Buckligen.*) Wenn wir sie aufmerksam durchlesen, und die Hauptmotive besonders beachten, so wird es uns gleich klar, dass wir es hier mit einer Ableitung der Gueulette'schen Redaktion zu tun haben, die aber keinesfalls unmittelbar auf die Gueulette'sche Bearbeitung, sondern nur auf eine verkürzte Ableitung derselben zurückzuführen ist. Hiervon können wir uns leicht überzeugen, wenn wir einen Teil des Gueulette'schen Originals mit dem entsprechenden Teil der ungarischen Übersetzung vergleichen.[2])

Un jour que le fils unique d'un riche Marchand, nommé Mourad, revenoit de la promenade avec quelques jeunes gens de son âge, comme il se sentoit plus fort que de coûtume, il s'appuya sur le bord de la boutique des trois Bossus, et les insulta si vivement, que Babekan qui travailloit en ce moment à une lame de coûteau, perdit toute patience; il courut après ces jeunes enfants, et choisissant parmi eux son ennemi prin-

Egyszer Puposhátu maga lévén a boltjában egy csoport gyerek oda tolúlt, s kezte ötet a szokott mód szerént csúfolni. Puposhátu végre el unta halgatni, meg kapott eggyet közzülök, s úgy meg verte, hogy az kevés napok múlva meg hólt belé.[3])

1) Die Übersetzung veröffentlichten wir im 17. Bande der *Ethnographia* (Budapest 1907.) 1—18, 65—73.

2) *Contes tartares* p. 167—169, — das erwähnte ung. mss. p. 135—136.

3) Die deutsche Übersetzung wäre ungefähr die folgende: — *Einmal war Puposhátu allein im Geschäft, da drängte sich eine Menge von Kindern herbei, die alle nach der gewohnten Art ihn zu verspotten anfingen. Endlich wurde es dem Puposhátu unerträglich, weiter zuzuhören, ergriff eins von ihnen und prügelte es durch, dass es nach wenigen Tagen daran starb.*

cipal, il lui en porta un coup dans le ventre; et se voyant poursuivi par la populace, il se sauva dans sa boutique qu'il ferma promptement sur lui.

Comme Mourad étoit dangereusement blessé, on s'empara de toutes les avenues de la maison de Behemrillah, en attendant que le Cadis que l'on étoit allé chercher, arrivât. Il y accourut avec les Azzas; et ayant fait enfoncer les portes qu'on refusoit d'ouvrir, il entra dans la boutique, et demanda à ceux qui avoient été témoins de l'action qui venoit de se commettre, lequel des trois Bossus étoit l'assassin. Aucun d'eux ne put discerner si c'étoit l'un plutôt que l'autre; ils étoient en tout si semblables qu'ils s'y tromperent. Le Cadis interrogea Ibad, il assura que ce n'étoit pas lui qui avoit blessé ce jeune-homme; mais qu'il ne pouvoit pas dire si c'étoit Syahouk ou Babekan; Syahouk soutint la même chose, et Babekan se voyant hors de danger eut la hardiesse de nier aussi qu'il eût aucune part dans cette action.

Le Cadis se trouva alors trèsemberrassé; il n'y avoit qu'un coupable, il en paroissoit trois; et aucun ne s'avouoit pour l'auteur du crime: il crut qu'il ne pouvoit mieux faire que d'informer le Roi

A Gyermek Szülei panaszt tettek a birónál,

de mivel meg nem tudták mondani melyik verte meg a gyermeket a 3 testvér közzül, a biró azonnal mind a hármat elõ hivatta.[1])

Czipó hátú és Gõrbe hátú semmit sem tudtak a dologból tagadták a dólgot,

Pupos hátú mivel látta, hogy rá nem bizonyithattyak hasonlóképpen tagadta.

A dolog egésszen õszve lévén zavarodva,

mivel tsak ugyan egyiknek kellett lenni közülõk a vétkesnek,

1) *Die Eltern des Kindes verklagten ihn beim Richter, da sie aber nicht sagen konnten, welcher der drei Brüder das Kind geschlagen habe, liess der Richter alle drei rufen.*

de Damas d'une affaire aussi singuliere. Il fit conduire les trois Bossus devant son Trône et le Prince les ayant interrogé lui-même sans en pouvoir tirer la vérité, il ordonna, pour tâcher de la découvrir, qu'on leur donnât à chacun cent coups de bâtons sur la plante des pieds. On commença par Syahouk et ensuite par Ibad; mais chacun d'eux ignorant si c'étoit Babekan qui étoit criminal, tant il y avoit entr'eux de ressemblance, ils souffrirent la bastonade, sans que le Roi en fût plus savant. Babekan n'en fut pas quitte à meilleur marché; comme il étoit juge en sa propre cause, il ne crut pas à propos de convenir du fait, il protesta de son innocence et le Roi n'ayant pú connoitre l'Auteur véritable du Crime, et ne voulant pas punir de mort deux innocens avec un coupable, se contenta de les bannir tous trois de Damas à perpétuité.

de sok perlekedések után is ki nem tudhatták meik lett légyen,[1]

azt végezte a Biró, hogy mind a hárman takarodjanak ki az országból.[2]

Es ist klar, dass Madass eine Ableitung der Gueulette-schen Redaktion als Quelle benützt hat. Nun bleibt weiter die Frage übrig, welches die Quelle sein konnte?

Auf Grund von Pillet's Forschungen könnten wir als Quelle eine einzige annehmen: nämlich die *Contes nouveaux et plaisants, par*

1) *Da Czipó hátu und Görbe hátu nichts von der Sache wussten, leugneten sie die ganze Sache ab, — Puposhátu: da er sah, dass man nichts gegen ihn beweisen könne, leugnete ebenfalls. Da nun die Sache ganz verwirrt war, und einer doch schuldig daran sein musste, wer es aber war, man nicht an das Licht bringen konnte,*

2) *So entschied nun der Richter, dass sie alle drei sofort das Land verlassen sollten.*

une société.[3]) Dass die Gueulette'sche Redaktion unmittelbar Madass' Quelle war, scheint einiger Kleinigkeiten halber sehr unwahrscheinlich zu sein. Denn die kleinen Abweichungen, auf die wir noch zurück zu kommen gedenken, könnten wir in diesem Falle nicht erklären. Ganz aus denselben Gründen nehmen wir es nicht an, dass die einzige bisher bekannte ältere deutsche Übersetzung der Gueulette'schen Erzählung, auf die wir durch einen Brief des Herrn Pillet aufmerksam gemacht worden sind,[4]) die Quelle der ungarischen Übersetzung gewesen wäre.

Der wichtigste Grund aber, weshalb wir weder diese deutsche Übersetzung, noch das französische Original oder die *Contes nouveaux et plaisants* als eine solche annehmen können, ist eine Bemerkung von Madass, die wir in seiner Übersetzung finden. In der Scene nämlich, wo die Ermordung des Gatten erzählt wird, sagt der Träger, dass Babekan (= Pupos hátu) sich lange wehrte. Ungarisch lautet die Stelle: *akár mint esdeklett*. Da nun aber Madass fühlte, dass diese Übersetzung nicht dem Original entspricht,[5]) fügte er auch die Stelle des Originals hinzu: */ : sich sperrte : /* — Und so brauchen wir keinen andern Beweis dafür, dass Madass einen deutschen Abkömmling der Gueulette'schen Redaktion als Quelle benützte. — Dass die genannte Übersetzung nicht die Quelle war, davon überzeugt uns der entsprechende Teil dieser Übersetzung, wo wir die folgenden Worte finden: *ob er sich gleich sehr gewehret, so habe ich ihn doch in meinen Sack gestecket*. Also von *sperren* ist hier keine Rede.

Madass' Original war unserer bescheidenen Meinung nach ein bisher unbekanntes, deutsches Volksbuch, oder ein Volkskalender, welcher eine verkürzte Übersetzung des Gueulette'schen Märchens enthielt. Vielleicht kommt mit der Zeit es auch zum Vorschein, denn höchstwahrscheinlich war die Geschichte der *drei Bucklligen* auch im deutschen Volke verbreitet und zwar, nachdem sie ebenfalls durch Volksbücher bekannt geworden ist.

Es ist jedoch eine andere Hypothese auch nicht ausgeschlossen, Madass arbeitete nämlich eine Zeit lang in der Pariser, damals

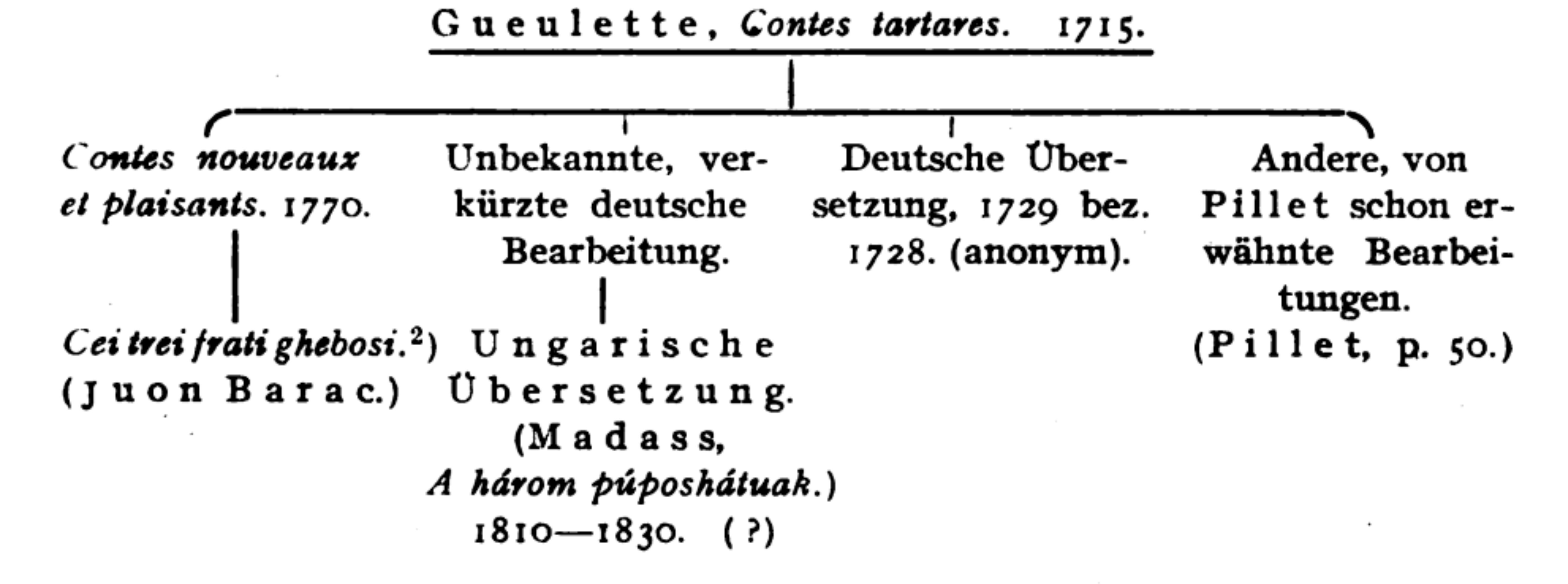
3) Amsterdam, 1770. — Pillet bemerkt, dass dieses Buch sehr selten sei. (p. 47).

4) Datiert vom 22. Okt. 1906 — [anonym] *Die Tausend und eine Viertel-Stunde* etc. Leipzig, I. 1728. II. 1729; wir benützten das Exemplar der Breslauer kgl. Universitätsbibliothek..

5) *akár mint esdeklett* bedeutet: *wie immer er auch flehte.*

königlichen Bibliothek. Hier übersetzte er den Anfang eines anderen orientalischen Märchens aus der Handschrift. Möglich, dass er auch zur Geschichte *der drei Buckligen* eine Handschrift als Quelle benützt hat.

Alles in allem können wir als Tatsache annehmen, dass diese ungarische Übersetzung nur auf die Gueulette'sche Redaktion zurückgeführt werden kann,[1]) weiter, dass sie nicht unmittelbar auf das französische Original zurückgeht, sondern eine deutsche Bearbeitung des letzteren als Unterlage gehabt hat. Den Stammbaum dieser ungarischen Bearbeitung können wir also in folgender Weise darstellen:



Die wichtigste Abweichung dieser Übersetzung besteht darin, dass sie die ganze Geschichte *der drei Buckligen* viel kürzer erzählt, als Gueulette; der weitschweifige, hie und da sogar langweilige Vortrag der *Contes tartares* fehlt dadurch im Ungarischen ganz; inwiefern wir das für ein Verdienst Madass' betrachten dürfen, ist eine Frage, die nur mit Kenntnis der deutschen Quelle beantwortet werden kann. Jedenfalls ist der etwas raschere Gang des ungarischen Märchens beachtenswert; denn kein wichtiges Motiv, das die französische Redaktion

1) Sie enthält auch den — von Herrn Pillet *barokk* genannten — Schluss dieser Redaktion.

2) Wir bemerken nebenbei, dass auf ungarischem Boden auch ein wallachisches Märchen bekannt ist, das die Geschichte *der drei Buckligen* behandelt; nach Nic. Balogh's Meinung (*Philologiai Közlöny*, 29. Band, p. 130) geht sie auf ein Volksbuch zurück, das von Juon Barac herstammt und den Titel führt: *Cei trei frati ghebosi*. Das Gedicht ist heute noch sehr bekannt und verbreitet. Nach Herrn Balogh's Meinung kann sie auf die *Contes nouveaux*, indirekt also ebenfalls auf Gueulette zurückgeführt werden. (S. unsere Tabelle oben.)

charakterisiert, fehlt in dieser Übersetzung. Der Inhalt stimmt mit dem des französischen nicht nur im grossen und ganzen überein; auch kleinere bemerkenswerte Züge — so z. B. die Laterne des Babekan — finden wir in der ungarischen Bearbeitung wieder.

Was die kleineren Abweichungen anbelangt, so können wir sie kurz in dem folgenden zusammenfassen: 1. Im ungarischen fehlt natürlich die Rahmenerzählung der *Contes tartares*. 2. Die drei Buckligen (Babekan, Syahouk und Ibad) haben ungarische Namen: Pupos hátú, Czipó hátú, und Görbe hátú. (Alle drei Namen bedeuten in verschiedenen ungarischen Dialekten: *bucklig*). 3. Der Kalifa Watikbillah wird im ungarischen Sultan genannt, sein Name aber wird nie erwähnt. Auch die Gattin des Babekan, Nohoud (in der deutschen Übersetzung Nouhoud) wird nie mit ihrem Namen erwähnt. 4. Die sehr kurz gefasste Einleitung des ungarischen Märchens kennt den Vater der drei Buckligen überhaupt nicht; auch von den zehn Geschwistern der Buckligen ist hier keine Rede. Sie erbten — nach dem Ungarischen — von ihrer verstorbenen Mutter ein Geschäft, das sie gemeinschaftlich weiterführten und davon lebten. Nun folgt dann die Ermordung des Kindes durch Pupos hátú.

Das ungarische Märchen des Madass von *den drei Buckligen* darf also keineswegs als eine sklavische Übertragung der Gueuletteschen Redaktion betrachtet werden. Es ist eine sehr geschickte Bearbeitung desselben Themas; ob sie in ihrer heute bekannten Form ganz getreu dem Deutschen entlehnt ist, — bleibt eine Frage, die wir vorläufig — ohne Kenntnis des deutschen Originals — nicht beantworten können.

W. Diltheys, Das Erlebnis und die Dichtung.

Von

H. RÖTTEKEN.

Die erste Auflage von Diltheys bedeutendem Buch[1]) enthielt drei ältere Aufsätze über Lessing, Goethe, Novalis und einen neu geschriebenen über Hölderlin. Die älteren Aufsätze waren hie und da erweitert und überarbeitet; für die zweite Auflage hat D. den Lessingaufsatz noch einmal bereichert und den Goetheaufsatz vollkommen umgearbeitet.

Den Goetheaufsatz bezeichnet D. selbst als den Mittelpunkt des Buches. Er beginnt nach einer kurzen Einleitung mit allgemeinen Erörterungen über das Wesen der dichterischen Phantasie, die ein rundes klares Bild geben, aber über die uns bisher geläufigen übrigens von Dilthey selbst in früheren Arbeiten geförderten Anschauungen nicht hinaus kommen, und handelt weiterhin zunächst über Goethes Phantasie. Zwei Momente werden hervorgehoben: Goethes Herrschaft über die Sprachkunst und seine ausserordentliche Fähigkeit, optische Anschauungen mit voller Lebendigkeit in seiner Phantasie hervorzurufen. Für den zweiten Punkt vermag Dilthey bekannte, die Tatsache stark betonende Äusserungen Goethes anzuführen, aber ich vermisse hier doch eine Auseinandersetzung mit dem Problem, das vor einigen Jahren Theodor Meyer für die Seite des ästhetischen Genusses so ausführlich und nachdrücklich behandelt hat und das auch sonst in der Psychologie der Gegenwart sich empordrängt. Bei Dilthey gewinnt man noch durchaus den Eindruck, als sei das Hervorbringen der klaren optischen Vorstellung die eigentlichste und wichtigste Leistung der Phantasie, und wenn er in seiner Erörterung über den selbständigen ästhetischen Wert von Rhythmus, Reim und Sprachmelodie meint, bei dem Genusse von Goethes Gedicht an den Mond klängen die Bedeutungen der Worte nur leise und geheimnisvoll mit,

1) *Wilhelm Dilthey*, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Erste Auflage 1906, zweite erweiterte Auflage 1907, Leipzig, B. G. Teubner.



so erklärt sich dieser Satz vielleicht dadurch, dass er eben unter Wortbedeutung wenigstens in der Poesie hauptsächlich etwas Optisches versteht. Hier scheint mir gerade der Punkt zu sein, wo die Theorie des dichterischen Schaffens vor einem neuen brennenden freilich sehr schwierigen Problem steht, und man hätte gerne von Dilthey etwas über seine Stellung zu diesem Problem gehört.

Ein weiterer Abschnitt behandelt das Verhältnis der Dichtung zum Erlebnis. Unter Erlebnissen versteht D. hier nur solche Daseinsmomente oder Verbindungen von ihnen, die dem Dichter einen neuen Zug des Lebens aufschliessen. Das Erlebnis braucht nicht auf einen einzelnen Zeitmoment beschränkt zu sein: wenn Schiller in seinen Kämpfen der Würde und Souveränität seiner Natur gewiss wurde, so fällt auch das unter den Begriff des Erlebnisses. Durch eigene Erlebnisse werden Ideen, die von aussen an den Dichter herantreten, ihm lebendig, z. B. Schiller durch das eben genannte Erlebnis der kantische Idealismus der Freiheit. Neben dem persönlichen Erlebnis steht das nacherlebende Verstehen anderer Menschen. Alles das verbindet sich zu einem grossen Zusammenhang, der das Weltverständnis des Dichters darstellt, soweit es frei und selbständig gewonnen, nicht durch Autorität und Überlieferung gegeben ist. Dieses Weltverständnis spiegelt sich in der einzelnen Dichtung: „jedes echte poetische Werk hebt an dem Ausschnitt der Wirklichkeit, den es darstellt, einen Zug des Lebens heraus, der so vorher nicht gesehen worden ist . . . es lässt zugleich die Werte nacherleben, die im Zusammenhang des Lebens einem Geschehnis und dessen einzelnen Teilen zukommen. Das Geschehnis wird so zu seiner Bedeutsamkeit erhoben." — Der grosse Dichter stellt das Geschehnis so hin, „dass der Zusammenhang des Lebens selbst und sein Sinn aus ihm herausleuchtet." Und ein Geschehnis wird zum dichterischen Motiv, indem der Dichter es in seiner Bedeutsamkeit auffasst.

D. führt an einer späteren Stelle sehr treffend aus, dass Goethe nicht seine inneren Vorgänge beobachtet und das Beobachtete darstellt, sondern dass das Erlebte voll und ganz in den Ausdruck eingeht und keine Reflexion seine Tiefen von ihrer Darstellung trennt (Seite 217 f.); ähnlich instinktiv kann, was D. an unserer Stelle nicht ausdrücklich hervorhebt, auch dieses Weltverständnis des Dichters wirken. Goethe freilich, der in einer wissenschaftlichen Epoche lebte, war, wie D. Seite 224 ausführt, genötigt, sich eine klar durchdachte wissenschaftlich begründete Weltanschauung auszubilden. — Im übrigen

scheint mir, dass durchaus nicht jede grosse Dichtung neue Züge des Lebens hervorhebt; es gibt wohl unter den beherrschenden Gedanken des Nathan keinen, der nicht in der deutschen Aufklärung vielfach diskutiert worden wäre, und so liesse sich noch manches grosse dichterische Werk anführen, das schon vorhandenes nur ganz besonders mächtig und eindringlich zusammenfasst und darstellt. Ich habe überhaupt den Eindruck, dass D. diese ganze Seite der Sache zu stark und zu sehr verallgemeinernd betont. Für Hebbel wird ein Ereignis zum Motiv, indem es seine Bedeutsamkeit für Zusammenhang und Sinn des Lebens enthüllt, aber ist das auch bei den Stoffen des Goetz, des Werther, selbst des Urfaust der Fall gewesen? Werte haben sie freilich für den Dichter alle gehabt, aber doch nur Gefühlswerte, die unmittelbar in ihnen lagen; ich wenigstens weiss in diesen Fällen mit dem Zusatz „im Zusammenhang des Lebens" nichts anzufangen.

Dilthey stellt dann Shakespeare und Goethe als die Vertreter zweier verschiedener Typen der dichterischen Phantasie einander gegenüber. Der eine ist nach aussen gewandt, er belebt, was eine dorthin gerichtete Beobachtung und die geschichtliche Überlieferung ihm bieten und schafft so seine Gebilde; der andere schöpft aus sich selbst und projiziert die Zustände seines eigenen Inneren in seine Werke. D. hebt hervor, dass dieser Unterschied nur ein relativer sei (Seite 181, vergl. auch Seite 199 über Miranda und Hermione und S. 216 unten) aber in der Schilderung der beiden Typen wird dieser Tatsache doch wohl nicht immer genug Rechnung getragen. Über Shakespeare enthalte ich mich des Urteils: bei Goethe scheint mir manches zu stark und einseitig im Sinne jenes Typus hervorgehoben zu sein. D. sagt z. B. Seite 246, der Kampf, welcher die bewegende Springfeder jedes darstellenden dichterischen Werkes so gut als des Lebens selber sei, entspringe bei G. aus dem eigenen Inneren des Menschen; aber stimmt das für den Egmont oder für den Goetz? Ich kann im Goetz nichts anderes sehen, als dass persönliche Feinde des Helden diesen zu dem Versprechen zwingen, auf seiner Burg zu bleiben, dass dann die aufständischen Bauern ihn zwingen, das gegebene Wort zu brechen und sich mit ihnen zu verbinden und dass er an den Folgen dieses Schrittes zu Grunde geht. Doch mag D. bei der Einzelausführung auch hie und da etwas zu weit gegangen sein, der Hinweis auf die beiden Faktoren des Äusseren und Inneren und das verschiedene Stärkeverhältnis, mit dem sie in der einzelnen Dichterpersönlichkeit sich verbinden, ist gewiss lehrreich und fruchtbar.



D. bezeichnet im Anfang des Goetheaufsatzes die Erforschung der dichterischen Phantasie als die naturgemässe Grundlegung des wissenschaftlichen Studiums der poetischen Litteratur und ihrer Geschichte, und an einer späteren Stelle (Seite 182) heisst es: „Das höchste Verständnis eines Dichters wäre erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und ausser ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bestimmende Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen, der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet — vermöchte man dann seine Eigenart nach ihrer Stärke und nach ihren Grenzen durch Vergleichung mit der anderer Dichter aufzuklären." Als Grundlage zur Lösung dieser Aufgabe genügt wohl die Erforschung der Phantasie nicht, sondern alles, was wir über die Psychologie der Individualität wissen, ist mit heranzuziehen; die Aufgabe selbst aber scheint mir richtig umschrieben zu sein, natürlich im Sinne eines Ideals, hinter dem unsere Lösungsversuche mehr oder weniger zurück bleiben. Diltheys Fassung betont stark die Bedeutung der im Dichter zu einer bestimmten Zeit schon vorhandenen Tendenzen, Auffassungsweisen etc. gegenüber den von aussen gegebenen Anregungen und Hülfen zur Schaffung eines neuen Werkes; und es stimmt dazu, dass seine trotz der milden Eingangsworte in Wirklichkeit sehr scharfe und radikale Kritik des Erkenntniswertes von Untersuchungen, die überall in Leben, Lektüre und Umgebung des Dichters nach Vorbildern und Modellen für seine Werke fahnden, ihm selbst offenbar nicht weh tut (Seite 245). Hier schliessen sich auch die Bemerkungen an, die er über das Emporwachsen neuer Ideen in der Zeit der älteren Romantik macht: wo nach einer bestimmten Richtung hin gehende Gedanken in einer Anzahl von Menschen gleichmässig vorbereitet sind, da können auch mehrere Menschen unabhängig von einander verwandte Anschauungen aussprechen und man ist nicht berechtigt, die zufällig später geäusserten als Modifikationen zufällig früher geäusserter zu behandeln (Seite 284).

Auch über die Entwickelung der Einzelindividualität wird manches methodologisch Beachtenswerte gesagt. Feinsinnig wird die Wirkungstendenz verschiedener Naturumgebungen erörtert (Seite 333 unten) und sehr hübsch ist die Ausführung, wie Hölderlins Persönlichkeit auf seine Freunde Hegel und Schelling gewirkt hat: „Hölderlins dichterischer Enthusiasmus für Schönheit und Harmonie des Universums, die Hingabe seiner reinen Seele an den göttlichen Grund der Dinge, aus dem sie fliessen, die ihm eigene Kraft, das Wirkliche

zur Schönheit zu verklären und in jeder Erscheinung Gegenwart des Göttlichen zu verehren und zu geniessen, musste den philosophischen Genossen immer gegenwärtig sein, wenn aus ihren Prinzipien Folgerungen sich ziehen liessen, die den Anschauungen Hölderlins verwandt waren. — Niemand kann sagen, wann und wie oft das geschah." (Seite 348.) Also auch hier wird das von innen Kommende, werden die aus den schon vorhandenen Prinzipien fliessenden Folgerungen stark betont; sie finden dann an der zu ihnen passenden Gestalt des Freundes eine Stütze.

Über die Bildung einer ganzen zusammengehörigen Gruppe handelt der Anfang des Novalisaufsatzes. Eine solche Gruppe entwickelt sich, indem dieselben Bedingungen auf eine Anzahl von Individuen wirken. Jene Bedingungen und die der Einwirkung unterliegenden Individuen sind gleichberechtigte Faktoren, und das Resultat ist nur aus einer Wechselwirkung zwischen beiden verständlich; es ist daher unmöglich, aus jenen Bedingungen allein die geistige Kultur einer Gruppe, einer Generation abzuleiten.[1] Das ist richtig, ich sehe aber nicht ein, warum Dilthey gerade eine solche Ableitung als das wissenschaftliche Ideal hinstellt. Die Ableitung aus zwei von einander unabhängigen Faktoren wäre an sich nicht schlechter, und die Schwierigkeit liegt nur darin, dass wir den zweiten Faktor, die Eigenart der Individuen, zum Teil wenigstens erst aus ihren Reaktionen gegen die allgemeinen Bedingungen erschliessen können und ausserdem wieder als Produkt zweier Faktoren, der uns nur zum Teile bekannten persönlichen Lebenseinflüsse und der wieder und zwar im ganzen Umfange nur erschliessbaren persönlichen Anlage betrachten müssen, so dass dieser letzte wichtige Faktor nur als eine nur annähernd und erst durch allerlei meist nicht völlig sichere Schlüsse bestimmte Grösse in die Rechnung eingestellt werden kann. Die Synthese kann erst auf die Analyse folgen und bei der Mangelhaftigkeit von deren Resultaten zu keinen stringenten Ergebnissen führen. Dass wir übrigens auch von den allgemeinen Bedingungen nur die hervorragendsten zur Erklärung verwenden, hebt D. hervor.

Doch wie dem sei — das Gemeinsame in einer Zeit, in einer ganzen Epoche ist da und muss als Grundlage der Entwickelung aufgezeigt und gewürdigt werden; das schärft D. am Schlusse des Lessingaufsatzes ein. Den Grundzug unserer Litteratur von Lessings Geburt

1) Vergl. auch S. 222 über Goethe und Schiller.

bis zum Tode Hegels und Schleiermachers findet er in dem durch eine Reihe historischer Bedingungen gegründeten Drange der Nation, ein neues Lebensideal zu gestalten. „Dieser Drang war die stetig fortwirkende schöpferische Macht in dem Chaos von Kräften, welche entbunden wurden.“ Zugegeben — aber die wissenschaftliche Befriedigung, die mir die Blosslegung dieses durchgehenden Fadens gewährt, ist nicht sehr gross, denn jener Drang äussert sich in so mannigfaltigen Formen, dass mir im Vergleich zu dieser Mannigfaltigkeit die Einheit etwas schwach zu sein scheint; nur bei kleineren Perioden wie z. B. der Sturm- und Drangperiode kommt bei mir die Einheit kräftiger und befriedigender zur Geltung. Wenn D. stärker als ich die ganze oben genannte Zeit im angegebenen Sinne als einheitlich empfindet, so hängt das wohl mit einem Grundzug seiner Auffassung zusammen, der uns oben bereits entgegentrat, nämlich dass er die Poesie überhaupt in erster Linie als Ausdruck von Lebensanschauungen betrachtet.

Die Einzelaufsätze suchen nun die vier Dichter möglichst als Einheiten zu fassen. D. weiss natürlich, dass ein solcher Versuch immer nur bis zu einem gewissen Grade gelingen kann; Hölderlins Verehrung des Heldentums z. B. „lässt sich nur schwer psychologisch verbinden mit seiner zarten Dichternatur“ (S. 358). Die Ausführungen sind überall fein und interessant, namentlich wie D. die Weltanschauungen aus dem Kern der Persönlichkeiten entwickelt, ist wahrhaft glänzend und es zu lesen gewährt einen hohen Genuss. Die Aufsätze über Novalis und Hölderlin gehen ziemlich ausführlich auf die einzelnen Lebensmomente und Werke ein, im Lessingaufsatz musste wegen der Massenhaftigkeit des Materials manches kürzer behandelt werden und der Goetheaufsatz, in dem auch die ausgedehnten allgemeinen Erörterungen ihren Platz beanspruchen, wandelt in ziemlicher Höhe über den Einzeltatsachen hin. Man wird in diesen beiden Aufsätzen hie und da einen Zug vermissen, den man gerne erwähnt sähe, man wird manches mit einfacheren Umrissen gezeichnet, manchen Satz uneingeschränkter ausgesprochen finden, als man es vielleicht für richtig hält; aber die Grundzüge der Persönlichkeiten sind auch hier überzeugend gegeben und sie treten so klar und scharf heraus, wie eine ausführlichere, zahlreichere Einzelheiten berücksichtigende Darstellung sie kaum herauszuarbeiten vermöchte.

Ich gehe nur noch auf den Novalisaufsatz etwas näher ein. Dilthey lässt hier einige Schatten fort, die in Heilborns Darstellung scharf hervortreten: die Leipziger Wirren, die lüsternen Anfechtungen in der



Tagebuchzeit[1]) erwähnt er nicht, die Grünninger Episode erscheint ohne den „schmutzigeren Revers“ (Heilborn Seite 64) und Schleiermachers Seite 259 erwähnter Rückschluss aus der Figur der Mathilde auf Sophie trifft doch, mag es mit seiner Evidenz stehen wie es wolle, nach Heilborns Mitteilungen tatsächlich das Richtige in höherem Grade, als D. es zugeben will.[2]) Von alle dem scheint mir wenigstens eines, dass D. jene lüsternen Anfechtungen unerwähnt lässt, nicht unbedenklich zu sein; das Moment der Sinnlichkeit kommt auch bei der Besprechung der Hymnen an die Nacht nicht zu seinem Rechte, und alles was Dilthey über die Stimmung dieser Hymnen sagt, so schön es gesagt ist, stimmt mit meinem Eindruck doch nicht ganz überein, betont mir zu wenig die positive Sehnsucht nach dieser Nacht, die für Novalis eben auch die ewige Brautnacht ist.

D. gibt seinen Aufsatz, „abgesehen von einzelnen kleinen Besserungen und Streichungen, sowie der Zusammenziehung und Verdeutlichung einer Stelle“ unverändert, wie er 1865 zum ersten Male erschien; er erklärt in den Anmerkungen ausdrücklich, dass er an seinen 1865 gewonnenen Resultaten festhalte und verteidigt sie bis auf eine preisgegebene Einzelheit gegen Hayms Angriffe.

Dessen Vorwurf gegen Diltheys Behandlung der Fragmente scheint mir allerdings insofern hinfällig, als er in sich unklar ist; wenn D. den wissenschaftlichen Wert der Fragmente abschätzen wollte, wie H. ja selbst angibt, so brauchte er zu diesem Zweck keine Übersicht

1) Diese lüsternen Anfechtungen hat Heilborn auf die damals rasch anwachsende Tuberkulose Hardebergs zurückgeführt. Das ist wohl nicht sicher; vergl. Weygandt in der *Ärztlichen Sachverständigen Zeitung* 1904 Nr. 21. In einem der dort zitierten Aufsätze (*Münchener Medizinische Wochenschrift* 1894 Seite 90) wird für den erhöhten Geschlechtstrieb zunächst der Mangel an Beschäftigung und der Wunsch, den Rest des Lebens nach Möglichkeit auszugeniessen, verantwortlich gemacht; dann erst heisst es: „immerhin scheinen in manchen sehr fortgeschrittenen Fällen sexuelle Exzesse die Folge der sich auch auf die sexuelle Sphäre erstreckenden durch die allgemeine Nervenirritation entstandenen allgemeinen Übererregbarkeit zu sein.“ Ob die Krankheit bei Novalis damals so weit vorgeschritten war, wird ein Laie nicht entscheiden können, und bei der Ungenauigkeit der Nachrichten vielleicht auch kein Arzt.

2) In den Proben, die H. Seite 59 aus Sophiens Kalender gibt, heisst es: Nachmittags ging ich auf das Fauwerg; H. setzt zu dem letzten Wort ein (?). Heyne verzeichnet unter „Vorwerk“ die Bedeutung „landwirtschaftliches Nebengut“; und in meiner Heimat (Westpreussen) ist diese Bezeichnung ganz gewöhnlich.



über die ganze Gedankenmasse zu geben, sondern durfte sich begnügen, das ihm wertvoll scheinende heraus zu heben, gleichviel ob diese Äusserungen im Gedankenplan ihres Urhebers eine grössere oder geringere Tragweite hatten. Indessen steckt hinter Hayms Vorwurf doch wohl ein berechtigtes Gefühl: man würde in einem Aufsatz über Novalis in der Tat eine umfassendere Übersicht der ganzen Gedankenmasse erwarten, in der dann allerdings die von D. hervorgehobenen Gedanken nicht so dominierend hervorgetreten wären, und diese Erwartung hätte von Dilthey wohl ausdrücklicher zurückgewiesen werden müssen, als es im Text seines Aufsatzes geschieht. D. hat sich auch durch das seither hinzugekommene neue Material nicht veranlasst gesehen, ausführlicher auf Hardenbergs Anschauungen einzugehen und betont, dass erst komplizierte chronologische Nachforschungen über die einzelnen Niederschriften vorausgehen müssten, ehe wir eine Entwickelungsgeschichte der vielfach wechselnden Ansichten Hardenbergs gewinnen könnten. Es muss der Probe überlassen bleiben, zu entscheiden, ob solche Arbeiten uns einen tieferen Einblick in H.'s Wesen vermitteln werden; mir würde es am wichtigsten scheinen, wenn sicher entschieden werden könnte, ob gewisse von ihm stark betonte Aussprüche aus Zeiten stammen, in denen eine durch seine Krankheit verursachte geistige Überreiztheit jede Selbstkritik unmöglich machte, und somit ganz anders betrachtet werden müssten als die übrigen Fragmente. Olshausen nimmt das in seiner Leipziger Dissertation von 1905 über Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit S. 65 an, ich weiss nicht, ob mit genügendem Grund.

Die Schönheit des Ofterdingen hebt D. kräftig hervor und Haym stimmt darin vollkommen mit ihm überein. Der erste Band bietet auch bis auf das letzte Kapitel keine besonderen Schwierigkeiten für das Verständnis. Auf die Bedeutung der verschiedenen Gespräche für Heinrichs Entwickelung weist der Dichter selbst hin, die Ereignisse sind einfach und verständlich erzählt, und die Annahme der Seelenwanderung wird uns durch verschiedene Andeutungen deutlich genug. Von zwei früheren Existenzen Heinrichs erfahren wir: er hat einmal als jener provenzalische Dichter und ein zweites Mal als der früh verstorbene Sohn des Grafen von Hohenzollern gelebt. Ich sehe nicht ein, warum man, wie D. meint, dem Dichter Unrecht tut, wenn man diese Annahme so nüchtern ausspricht; es ist ein Gedanke, den jeder Leser denken muss, wenn er sich bei den betreffenden Worten und Partien überhaupt etwas denken will. Die Qual beginnt aber mit

dem letzten Kapitel des ersten Bandes, mit Klingsohrs Märchen; Dilthey nennt es wundervoll — ich kann hier nur dem Urteil Hayms beipflichten, dass von einem unbefangenen Genuss dieser Dichtung keine Rede sein könne. Und einen grossen Teil des zweiten Bandes, soviel wir davon wissen, möchte ich mit Hayms Ausdruck ein traumhaft verworrenes Gebilde nennen. Dadurch ist nicht ausgeschlossen, dass sich der Dichter selbst bei seinen Worten und Bildern etwas Bestimmtes und Klares gedacht hat, ebenso wie er es ja bei dem Märchen jedenfalls getan hat; ob aber dieser Gehalt uns aus seiner Darstellung mit einiger Klarheit entgegengetreten wäre, daran darf man wohl zweifeln. Und wenn es ein Kunstprinzip der Romantik ist, einen Zusammenhang zu verbergen, so kann uns die Kenntnis dieser Tatsache doch nicht hindern, das betreffende Werk objektiv als traumhaft verworren zu bezeichnen.

Ich breche damit ab, indem ich nochmals den grossen Wert des Buches hervorhebe. Zu denken gibt wohl die Tatsache, dass Jemand auch ohne speziell philologische Fachausbildung so fruchtbar auf dem Gebiet der Litteraturgeschichte arbeiten kann, wenn er nur Historiker, Psychologe und Ästhetiker ist.

Prof. H. Rötteken.

Vermischtes.

Eine arabische Gestalt der Bürgschaftssage.

(Ungarisch erschienen in der Allgemeinen Zeitschrift für Philologie. Egyetemes Philologiai Közlöny, Budapest März 1907.

Am Bosporus (Couroutchesmé) lernte ich mehrere arabische und türkische Volksmärchen und Sagen kennen, die ein alter Diener allabendlich erzählte; unter diesen fand sich eines, das mich stark an Schillers Bürgschaft erinnerte, es ist aber natürlich von mohammedanischer Weltanschauung durchdrungen. Das Märchen findet sich in türkischer Übersetzung in dem Buche Atta Bey-s, das den Titel *Jcktitaf* führt; es ist daselbst als *Ein Exempel islamitischer Moral* betitelt, und lautet folgendermassen:

Als der Chalif Omar einstens in der Mitte einiger Jünger des Propheten Mohammed sass, kamen zwei Männer vor ihn, einen stattlichen Jüngling mit sich zerrend. Sie sprachen ihn an:

Wir sind Brüder. Unsern Vater, den der ganze Stamm verehrte,



erschlug dieser Schurke. Wir bitten dich, fälle ein Urteil in dieser Angelegenheit.

Der Chalif wendet sich zu dem Jüngling und fragt ihn: Was antwortest du hierauf?

Der Jüngling erwidert mit einem hübschen Lächeln: Oh Emir! Die Kläger haben recht, aber wenn du gestattest, erzähle ich die Einzelheiten, wie sich die Sache zutrug. Ich wohne in der Wüste und kam mit meiner Familie her, um die Gegend zu besuchen. Ich langte erst heute morgens an, und ging mit meinen Pferden und Zugtieren auf dem Weg zwischen den Weingärten in die Stadt hinein. Eines meiner feurigen Rosse, das mit dem Winde hätte um die Wette rennen können, riss einen Obstzweig, der über den Zaun hing, herunter. Kaum scheuchte ich das Tier weg, als ich einen herbeieilenden und fürchterlich wütenden Alten gewahr wurde, der einen Stein aufraffte und ihn mit solcher Kraft gegen mein Pferd schleuderte, dass es sofort tot zusammenfiel. Ausser mir ergriff ich denselben Stein und traf damit den Alten so heftig, dass er mit einem letzten Schrei zusammenbrach.

Der Chalif Omar rief nun: Sieh, du bekennst deine Sünde selbst, ich urteile also gerecht, dein Kopf muss fallen.

Der Jüngling antwortete vollkommen ruhig: Wenn es das Gesetz so will, ist es meine Pflicht, mich zu fügen. Aber ich habe einen kleinen Bruder, dem mein Vater viel Gold als Erbschaft hinterlassen, das habe ich an geheimer Stelle vergraben, und niemand kennt den Ort. Wenn du nun das Urteil an mir vollstreckst, verliert die Waise ihr rechtmässiges Erbe. Gib mir drei Tage Urlaub, damit ich das verborgene Geld seinem Besitzer übergebe. Dann komme ich zurück und du kannst das Urteil des Gesetzes an mir vollziehen. Wenn es notwendig ist, werde ich auch einen Bürgen stellen.

Der Chalif sagte nach kurzem Bedenken: Wer könnte des Jünglings Bürge sein?

Der junge Mann betrachtete die um ihn her Sitzenden, und bestimmte Ebu-zer, einen Jünger des Propheten, indem er sagte: Dieser Mann sei mein Bürge.

Der Chalif Omar fragte Ebu-zer: Übernimmst du die Bürgschaft?

Ja, ich bürge dafür, dass er in drei Tagen zurückkehrt.

Die Sonne ging zum dritten Mal auf, auch Mittag war vorüber . . Es wurde Abend. Die Kläger meldeten sich neuerdings beim Chalifen. Der Schuldige war nicht da.

Nun, Ebu-zer, wo ist der Mann, für den du bürgst?



Ebu-zer antwortete: Lasse den Tag enden, wenn er bis dahin nicht zurückkehrt, bin ich bereit, mich dem Urteil zu unterwerfen.

Allah ist mein Zeuge, dass ich es vollführe nach dem Gesetze des Islam.

Der Prophet liebte Ebu-zer wegen seiner Güte ungemein. Es wurde den Klägern auch Wergeld statt dem Todesurteil angeboten, aber sie wiesen es zurück.

Die Geduld der Harrenden ging eben zu Ende, als sich der Jüngling beim Chalifen meldete und sprach: Meinen verwaisten Bruder überliess ich der Sorge unseres Onkels, ich zeigte ihnen den Ort, wo der Schatz vergraben liegt. In der schrecklichen Hitze konnte ich diesen langen Weg kaum zurücklegen und schleppte mich mit harter Mühe hierher.

Als der Jüngling bemerkte, dass alle Anwesenden über die Treue, mit der er sein Wort gehalten, verwundert waren, sagte er: Denkt ihr wohl, ich würde es zulassen, dass die Welt glaube, es gebe keine Treue mehr?

Man befragte nun Ebu-zer über die Familie des Jünglings, er möge die Herkunft dieses jungen Mannes aufklären, der sein Versprechen so treu gehalten, und für den er mit so viel Standhaftigkeit gebürgt.

Der Befragte gab zur Antwort: Ich kenne diesen Jüngling nicht, aber ich hielt es für unschicklich, seine Bitte vor dem Chalifen zu verweigern, oder soll die Welt glauben, dass es keine Tugend mehr gebe auf Erden?

Hierauf zogen die Kläger ihr Ansuchen zurück und als man ihnen wenigstens das Blutgeld anbot, riefen sie: Sehe die Welt, dass es noch Güte gibt, wir ziehen unsere Anklage um Allahs Willen zurück.

* * *

Die Verwandtschaft dieses Märchens mit Schillers Bürgschaft ist unzweifelhaft, die Abweichungen entgehen aber dem Leser auch nicht — Besonders sind vier Unterschiede zu bemerken: 1. Der Jüngling verübt kein Attentat auf einen Fürsten, sondern rächt nur sein geliebtes Pferd. 2. Die Bürgschaft geschieht nicht aus Freundschaft, sondern aus Gottesfurcht und um ein gutes Beispiel zu geben. Durch diesen Zug unterscheiden sich die Grundgedanken: Schillers Bürgschaft ist die Verherrlichung der Freundestreue, das Märchen dagegen ist, wie der Titel sagt: *Ein Exempel islamitischer Tugend.* 3. Die Hindernisse des Weges, die Schiller mit so viel Sorgfalt beschreibt, sind hier nicht vorhanden, nur die Hitze erschwert den Weg des Eilenden. 4. Den An-



geklagten spricht kein Fürst, kein Richter frei, denn infolge des Rechtes der Blutrache kommt dies Recht nur den Klägern selbst zu.

Die Bürgschaftssage stammt mit so vielen andern aus dem Orient. Schiller entnahm sie bekanntlich der mittelgriechischen Hyginussage. Mittelgriechischen Ursprungs ist auch die Erzählung Boccaccios „Titus und Girippus"*), ebenfalls eine Bearbeitung der Freundschaftsage, vermittelt durch die Disciplina clericalis des Petrus Alphonsus. Diese doppelte Spur führt noch weiter nach Osten, nach Persien, wo sie sich in den grossen Märchensammlungen findet. Alle diese Gestalten beruhen auf dem Worthalten, sei es aus Freundschaft, sei es aus Gottesfurcht oder Ehrgefühl.

Dieses arabische Märchen dient auch dazu, den Weg zu zeigen, den die Sage gewandert ist.

Robert Gragger.

Noch einige Entlehnungen aus dem Ritterspiegel.

Zuerst kommt in Betracht das zweiunddreissigste Kapitel des ersten Bandes von *Le Chevalier du Soleil*, wo wir die folgende Geschichte vorfinden.

Der König Oliver von England veranstaltet ein grosses Turnier, wobei der Sieger eine goldene Krone aus der Hand der Prinzessin Olivia als Kampfpreis erhalten soll. Da erscheint plötzlich der Riese Brandagedeon und fordert alle Ritter zum Zweikampfe heraus. Nachdem er viele Gegner besiegt hat, sieht man einen ehrwürdigen Greis herzukommen.

> Un venerable vieillard entroit: Sa barbe blanche luy descêdoit iusques à la ceincture, il portoit une longue robbe qui luy couvroit iusques aux pieds: Et il montoit une mulle. A costé il auoit un Gentilhomme accoustré d'armes blanches, comme d'un Chevalier nouveau (Rosicler) . . . . Et pour luy il estoit si grad, si adroict, et si bien proportionné, que tous les assistans fichoient sor luy leurs regards, leur semblant le plus gêtil Chevalier qu'ils eussent iamais veu.
>
> (*Le Chevalier du Soleil*, Paris 1617, vol. I pp. 260—261.)

*) Ungarische Überarbeitung von „Gaspar Veres Szegedi" (wie es die Versköpfe angeben) unter dem Titel: „Schöne kurze Historie von der Freundshaft zweier edlen Jünglinge". Kolozsvár 1578.



Als der Riese ihn sah, sagte er zu ihm:

Sans doute, Chevalier nouveau, tu dois estre quelque maistre fol, puis que sçachant que ie suis icy la lance à la main, tu viens faire une telle requeste, mettant pour prix ce qu'il est impossible de defendre contre moy. (vol. I. pp. 264—265.)

Rosicler erblickt nun die Königstochter.

Mais en levant les yeux il apperceut la belle Olive, qui estoit assise frôt à front du lieu où il s'estoit planté . . . Sa beauté captiva tellement à lors le coeur, auparavant libre, de Rosicler, que iamais depuis il ne peut s'affranchir, et iamais Chevalier n'ayma avec plus de fermeté . . . . L'infante Olive le consideroit pareillement . . . . et cependant elle sentit alterer ses yeux et son coeur. Rosiclair ayant apperceu qu'elle le regardoit, un nouveau et soudain penser le saisit en telle sorte, qu'il demeure comme privé de tout sentiment, et hors de soy: May ayant recouvré une nouvelle vigueur, qui renforcea plus que iamais son courage, il se mit en lice, prest de iouster contre Brandagedeon. Le Roy marry de voir le Chevalier nouveau exposé à un tel peril, pour le premier de ses combats, en voulut parler au sage Artemidore (dem Greis). Toutesfois quoy qu'il le fist chercher par tout, et qu'ô s'informast de luy, on ne le peut iamais descouvrir ny en apprêdre des nouvelles. Il estoit disparu: si bien qu'estonné de cette aduanture, il ietta les yeux sur les deux combattans, croyant que le Chevalier nouveau ne sçauroit faire de resistance à ce fort et grand Geant: il se trompa pourtant en sa creance, car s'estans tous deux rencontrez à toute bride au milieu de la place, ils se donnerent des coups si grands que le Geant rompit sa lance en mille esclats sur l'Escu de Rosiclair, sans le faire mouvoir du cheval, non plus que s'il eust heurté une grosse Tour. Au lieu que Rosiclair frappa le Geât avec tant de violence, qu'il renversa et luy et son cheval tout en un monceau; si bien que ny l'un ny l'autre ne peurent se relever, iusques à ce que ses gens le vindrent secourir, et luy oster le cheval qui l'accabloit: et ils l'emporterent tout estourdy et hors de sêtiment . . . . (pp. 265—266).

Tandis Rosiclair, qui avoit le coeur travaillé pour la blessure que luy avoit faicte la belle Olive, contemploit cette Princesse . . . . En outre iettant les yeux sur une si excellente beauté, il luy sembloit que son merite estoit trop petit, pour se pouvoir dire son Chevalier. Mais elle, qui au mesme temps commençoit destre blessée par les messagers de l'Amour, contemplant la belle disposition de Rosiclair, et se representant les hauts faicts d'armes qu'il avoit ce iour la achevez, et luy semblant que c'estoit le plus valeureux Chevalier qu'elle eust veu armé, tenoit des-jà ouverte la porte de son entendemêt, et de ses sentiments, pour voir si son visage découvert estoit conforme à sa valeur, afin que l'Amour peust librement entrer dans son libre coeur, et la rendre sa suiecte (p. 268).

Das Ganze ist mit *Wie es euch gefällt*, I, 2 zu vergleichen.

Eine andere Geschichte, auf die ich aufmerksam machen wollte, findet sich im neunundzwanzigsten Kapitel des ersten Bandes. Der



Tyrann Argion sendet seine Leute, um Linerba, die Tochter eines Edelmannes, in seinen Palast zu bringen. Rosicler, der das Mädchen retten will, zieht ihre Kleider an und wird in solcher Gestalt in das Gemach des Tyrannen gebracht. Dort zeigt sich der Held sehr blöde und bittet Argion, alle seine Leute zu entfernen.

> Argion croyant que l'honnesteté luy faisoit tenir ce langage, à fin que ses serviteurs ne la vissent point en chemise, se fit incontinent deshabiller et se coucha luy mesme dans le lict, commandant que tous sortissent dehors, et qu'on fermast la porte.

Diese Szene ist nun mit den verkleideten Pagen in der *Zähmung der Widerspenstigen* zu vergleichen.

Ich gebe schliesslich ein kurzes Verzeichnis der Stellen, wo der *Ritterspiegel* erwähnt wird. *The Heir* (Dodsley vol. XI, p. 519), *Ram-Alley* (Dodsley vol. X, p. 322), *A Woman is a Weathercock* (Dodsley vol. XI, p. 70), *A Match at Midnight* (Dodsley vol. XIII p. 42, 44), *The Parson's Wedding* (Dodsley vol. XIV, p. 478), *The Old Couple* (Dodsley vol. XII, p. 12), Shirley's *The Bird in a Cage* Akt III, sc. 2, Shirley's *The Gamester*, Akt III, sc. 2.

Joseph de Perott.

Besprechungen.

H E R M A N N S C H N E I D E R, Dozent der Philosophie an der Universität Leipzig, *Kultur und Denken der alten Ägypter*. Leipzig, R. Voigtländer. 1907. 564 S. u. XIX. (= *Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Erster Band.) 12,50 Mk., geb. 14 Mk.

Manetho, der Geschichtschreiber Ägyptens in der Ptolemäerzeit, zählt von Menes, dem Gründer des Reiches an, 30 Dynastien. Die ersten 6 gehören ins alte Reich, die 12. führt die Glanzzeit des mittleren Reichs herauf, die Herrschaft der 18. bezeichnet im neuen Reich die Höhe der Entwicklung, die der 19. und 20. den Verfall. Eine Nachblüte erlebt das alte Reich unter den Saïten, der 26. Dynastie (645 bis 568). Die grosse Entwicklung der ägyptischen Kultur, soweit sie sich im Licht der Geschichte abspielt, umfasst die Zeit bis zum Anfang der 19. Dynastie. Der Beginn des alten Reiches ist 3200—3000 anzusetzen, die 6. Dynastie spätestens seit 2530;[1]) das mittlere etwa seit 2130 (1930), das neue 1530—1050. Die 12. Dynastie etwa 2000 bis 1800, die 18. von 1550—1350, die 19. etwa 1320—1220, Ramses III. aus der 20. von 1200—1180.

Die Frage, womit „Litteratur" eigentlich beginnt, wäre nicht müssig. Wir lassen sie beiseite und begnügen uns damit, hier zu hören, dass das älteste d a t i e r b a r e Denkmal der ägyptischen Litteratur wohl aus der 4. Dynastie ist. Es ist die Weisheits- oder Anstandslehre des Kagemni. Etwas derartiges werden wir ja aber nicht als älteste Litteratur ansprechen. Immerhin scheint sie bezeichnend für den praktischen Nützlichkeitssinn der Ägypter, der den Ägyptologen öfter an

---

1) Erman, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum* 1885, I 63; aus den drei ersten Dynastien fehlen uns alle Denkmäler (ib.); doch sind einige sichere Schlüsse auf die Zeit vor Menes aus mancherlei Daten gestattet; vgl. über das Jahr 4241 S. 286.

diesem Volke aufgefallen ist.[1]) Auch ist sie keineswegs die einzige ihrer Art. Sie wird mit der Zeit erweitert und vertieft. Auf sie folgen die Sprüche des Ptahhotep und die Lehre Amenemhets I. an seinen Sohn (144—157). Die älteste Poesie ist bekanntlich vertreten durch kleine Arbeitslieder von Hirten u. dergl., die wir erst aus Aufzeichnungen der 5. Dynastie kennen, deren Rhythmus uns unbekannt ist (138), und die auch im heutigen Ägypten vertreten sind.[2]) Man wird dergleichen eben nicht aufgeschrieben haben, da sich die Schrift erst als Werkzeug der Verwaltung und des Staates entwickelte, wie denn auch in Indien die Schrift vielleicht schon um 800 v. Chr. eingeführt, aber lange Zeit ausschliesslich für kaufmännische Zwecke, Urkunden usw. verwendet wurde.[3])

In den Pyramidentexten haben wir eine Sammlung von Opferritualen und Zaubersprüchen aus der 5.—6. Dynastie (149, 442 f.).[4]) Darin herrscht vielfach Parallelismus der Glieder oder des Sinnes, der zweimal dasselbe in verschiedenen Bildern ausdrückt.[5]) Diese Rituale und Zaubersprüche gehen in hymnische Dichtungen über, die sich natürlich hauptsächlich mit den Göttern und Königen befassen (150, 157). Wie auch sonst finden wir hier stilistische Gewohnheiten, die im engern und weitern Sinne als Anaphora und Epiphora zu bezeichnen sind, bis zum Überdruss wiederholte monotone Anfänge und Schlüsse.[6]) Natürlich fehlt auch gelegentlich nicht das Mittel des Kontrastes (162): ein Flüchtling floh zu seiner Zeit — jetzt weiss man von mir bei Hofe. Ein Wandrer wanderte hungrig fort — ich gebe Brot meinen Nachbarn. Ein Mann floh nackt aus seinem Lande — ich habe feine Gewänder usw.

Zur Liebeslyrik aus der 18. Dynastie findet sich aus der Hinterlassenschaft des alten und mittleren Reichs kein Analogon. Diese Dichtung gehört einem hochstehenden höfischen Kreise allein an und wird z. T. Frauen in den Mund gelegt. Der Mann kann einer Schönen nicht widerstehen, wie ein Vogel der Lockspeise bei einer Schlinge:

---

1) Ed. Meyer, *Geschichte des alten Ägyptens* 1887, S. 28; Erman, *Deutsche Rundschau* VIII, S. 141—150 (*Die Profanlitteratur der Ägypter*).

2) Vgl. Erman II, 515 f., I 187; H. Schäfer, *Die Lieder eines ägypt. Bauern.* Leipzig, 1903, S. 27, 44.

3) Winternitz, *Gesch. der ind. L.* I 29.

4) Vgl. Erman II, 354.

5) 150 vgl. 164, 175, 240; Erman II, 527.

6) Vgl. Bibliothèque orientale, Tome II, Paris 1872, die buddhistische Hymne p. 56, die persische p. 100, 110, die chinesische p. 261; vgl. W. Rudow, *Rumän. Volkslieder* 1888, S. 16 f.

Der Mund meiner Schwester[1]) ist eine Blumenknospe,
Ihre Brust ist von Wohlgerüchen (sic),
Ihr Arm ist ein Zweig zu täuschendem Sitz,
Ihre Stirn ist ein Sprenkel,
Und das Haar ist der Köder.

Die Liebe dringt wie ein Räuchermittel ins Innere, wie Honig, den man im Wasser löst. Der Geliebte stürzt in die Arme der Geliebten, wie ein Ross ins Kampfgefild, wie ein Wagenkämpfer, wie ein Habicht. Künstliche Spielereien erinnern an Gewohnheiten des italienischen Ritornells (213. Erman II, 520). Diese Lyrik hat manche hübsche Wendung, wie z. B. Dein Atem ist es allein, der mein Herz erquickt.[2]) Aus der Zeit der 19. bis 20. Dynastie stammen drei kunstvolle Liebeslieder, in denen Granatbaum, Feigenbaum und Sykomore geschildert und redend eingeführt werden (273 f.)[3]) Auch in den Hymnen auf die Götter finden sich schöne Stellen, so besonders in dem der 18. Dynastie angehörenden auf die Sonne (S. 234, Ed. Meyer S. 268). Wie zu erwarten, bleibt dem Nil seine Anbetung nicht vorenthalten.[4]) Ausser den Bäumen spricht im Märchen die Kuh (Erman II, 506). Hyperbeln machen sich geltend in erster Linie bei den Göttern und Königen, die lange Zeit so gut wie Götter waren. Ein König der 18.—19. Dynastie gleicht dem Re in allem, was er tut. „Du hast regiert, als du noch im Mutterleibe warst mit allen Würden des Kindes einer Erbfürstin. Wenn du zum Wasser sprichst, komm auf den Berg, so kommt sogleich der Ozean hervor. Der Gott des Geschmacks ist in deinem Munde und der der Erkenntnis in deinem Herzen" (240). Barke, Sitz und Ruder eines Gottes denken gelegentlich menschlich (475). Leblose Dinge werden als lebendig und göttlich behandelt, angeredet und gepriesen, so eine Himmelsleiter und der Sarg des Osiris (476). Im Zauberspruch ist der Schnupfen Sohn eines Schnupfens (363), wie im Bulgarischen das Pestlein der Säugling der Pest.[5])

Der König ist auch im Kriege sehr distinguiert, er stürmt ganz

1) Erman I, 222: in der ägypt. Lyrik reden sich die Liebenden stets mit Bruder und Schwester an.

2) Über die Stellung der Frauen s. S. 215 f. und E. Amélineau, Essai sur l'évolution historique et philosophique des idées morales dans l'Egypte ancienne. Paris 1895, p. 286, 295.

3) Über das Trinklied s. S. 181, 502, Erman II, 516.

4) Dümichen, *Geogr. des alten Ägyptens, Schrift und Sprache seiner Bewohner*. S. 11.

5) G. Rosen, *Bulgar. Volksdichtungen*, 1879, S. 115.

allein ins feindliche Heer der Cheta, metzelt sie nieder und wirft sie in den Orontas (244).[1]) Der König ist älter als Re, sein Vater (487); seine Mutter ist von ihrem Sohn schwanger geworden und hat ihn geboren; Töchter sind die Mütter ihrer Väter (488). Das wurde auch im Rätsel aufgegeben: der Held freit seine Mutter, die Kuh, und zeugt mit ihr sich selbst (462 vgl. 492, 535). Die göttlichen Urkönige regieren auch hier Jahrtausende. Die trefflichen Paviane preisen Re mit allen Tieren (233).

Der Zeit nach der Eroberung Syriens durch die Ägypter gehört das *Märchen vom Prinzen* an. Der Verf. meint, den ästhetischen Interessen der höfischen Gesellschaft entspringe hier zum ersten und einzigen Male in Ägypten ein freies Phantasiespiel, dem jeder Anspruch auf Wirklichkeit, jeder historische Kern und jeder praktische Nebenzweck fehle (205 f., 209).

Als Fortsetzung der Weisheitslehren ist in der 18. Dynastie das moralische Lehrgedicht zu betrachten, das Enei an seinen Sohn Chonshotep richtet (219 f.). Erwähnt sei, dass auch die Ägypter zu dem fremdartigen Gedanken kamen, dass sich der Fromme die ihm bestimmten Prüfungen wünschen müsse und so ihnen zum Trotz sich ein Verdienst erwerben kann (260). In den Pyramidentexten findet sich schon der religiöse Gedanke, dass der Tod eine Geburt sei, den Euripides anscheinend bloss als sophistisch gefärbtes Paradoxon aussprach (frgm. 639 u. 830 Nauck)

τίς δ'οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μέν ἐστι κατθανεῖν
τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;

Wir werfen einen Blick auf satirisch-parodistische Regungen. Die wenigen Zeichnungen und Karikaturen, die aus dem neuen Reich auf uns gekommen sind, namentlich ein Papyrus, der die Liebeshändel eines Amonspriesters mit einer Tempelsängerin im Stil pikanter Lektüre schildert, und eine Reihe humoristischer Tierszenen, beweisen, dass auch die Ägypter nicht bloss ernst waren und Tiere in allerlei menschlichen Verrichtungen und Beziehungen darstellten (121, 269). Aber Tierfabel und Tiersatire bleiben doch nur in den Anfängen (271). In das mittlere Reich legt man die Geschichte eines Bauern mit einem Beamten. In ihr scheinen ältere und etwas preziöse Ausdrucksweisen dadurch parodiert, dass sie einem Bauern aus Anlass eines Eselsprozesses in den Mund gelegt werden (174).

1) Vgl. Maspero, *Ägypten und Assyrien*, deutsch von Birnbaum, Leipz. 1819. S. 160 f.



Das Kennzeichen langer Sprachentwicklung fehlt nicht; man braucht z. B. für Re und Osiris alte Formeln, weil sie mächtig und bewährt sind, aber weiss doch wohl, dass sie sich zum grossen Teil nicht wirklich denken lassen (534).

Dem epischen Gebiet arbeiten Annalistik und Geschichtsberichte vor (153 f., 199), die bekanntlich in Ägypten oft von sehr zweifelhaftem Wert sind (Ed. Meyer S. 247), zu ihm gehören Abenteuer zu Land und See und Märchen (192 f.). Bezeichnend für den Geist der Gebildeten des mittleren Reiches ist die Biographie des Sinuhe unter Amenemhet I. (159 f.) Derselben Zeit gehört das älteste Seefahrer-Abenteuer an (169 f.). Aus der 19. Dynastie ist die berühmte Geschichte von Bata und Anup.[1])

Wir haben also Abenteuer zu Wasser und zu Lande, Krieg und Liebe, Tatsachen und Phantastik, Götter, Könige, Helden, aber kein Epos (263 f.). Doch ist aus der 19. Dynastie das *Amduat* zu nennen (538 f.), das Buch von dem, was in der Unterwelt ist, das Buch der Pforten, die Nachtfahrt des Re. Es verbindet dessen Reich mit dem des Osiris, die vorher lange Zeit Rivalen gewesen sind (z. B. 451 f., 541), die Bilder von der Sonnenfahrt mit den Gefilden der Seligen.[2]) Indessen ist dieser Bericht trotz seines mythologischen Charakters mehr spekulativ-wissenschaftlich, als poetisch.

Einen Ansatz zum Drama bilden die auch in Ägypten vorhandenen Mysterien-[3])Darstellungen. Die Handlung des Osirismythus fand im mittleren Reich, vielleicht schon zu Ausgang des alten, eine eigene Verwendung in diesen Mysterien. In der Hauptsache werden wir nach dem Verfasser nur an Aufzüge und ganz einfache mimische Wiedergabe der Hauptereignisse denken dürfen, die von Opfern, Hymnen und rituellen Gebeten unterbrochen wurden; doch werden die einzelnen Szenen, vor allem die Kämpfe und das Gericht, nicht ohne kurze, vielleicht anfangs improvisierte Ausrufe und Gespräche abgelaufen sein. Aus der chaotischen Verwirrung der ägyptischen Religion (490) entwickelt der Verf. ein Bild von Osiris, wie er als König im Westen und Hort der Toten, als Dulder und Menschengott entdeckt wird.[4]) Und viele dieser Vorstellungen haben Einfluss auf das werdende Christentum (549 f.).

---

1) S. 252 f., 544, Erman II, 505 f., Ed. Meyer 303 f., Amélineau 163 f.
2) Vgl. Ed. Meyer 85, 258; der Verf. 383, 441.
3) S. 179, 277, 408, 428, 499, 533.
4) S. 261 f., 401, 494, 546, 445 f.

Der Leser wird fragen, was sonst noch in dem umfangreichen Buche steht und vielleicht zuerst danach, was am modernsten ist, dem Verhältnis der Babylonier zu den Ägyptern.[1]) Vom babylonischen Einfluss und dem Unterschied zwischen beiden Völkern ist natürlich öfter die Rede; aber der Verf. lehnt offenbar die Ableitung der ägyptischen Kultur von der babylonischen ab, da er auf jene grundsätzliche Frage nicht eingeht. In Oberägypten scheine aus einer Völkermischung entstanden, was wir die Ägypter nennen (4 f., 376). Die ägyptische Entwicklung zeigt auch das sonst bekannte Schema der Individualisierung in mannigfaltigen Zügen, sodass etwas speziell Ägyptisches erst in den spätesten Denkmälern der ägyptischen Urgeschichte zu sehen sei (69, 108). Der Inhalt gliedert sich so: 1) Geographischer und politischer Überblick 1—28, 2) Verfassung und Ständegliederung 29—68, 3) Kunst und Schrift 69—137, 4) Dichtung und Geschichtschreibung 138—277, 5) die Wissenschaft (Kalender, Astronomie und Weltbild. Zauberei. Mathematik. Recht. Medizin. Theologie — die 17 Kapitel des Totenbuchs) 278—370. 6) Religion 371—554. Im Gegensatz zu Ed. Meyer (268) will der Verf. auch in der Verehrung des Re Monotheismus nicht anerkennen (517).

Die Darstellung des Verf. ist sehr angenehm, seine Studien sind reichhaltig. Seine Stärke scheint mir die psychologische Auspressung litterarischer Denkmäler zum Zweck geschichtlicher Einsicht. Was er von Analogien mit kindlicher Entwicklung anführt,[2]) mag richtig sein. Aber seine Hoffnungen darauf, dass sich das „biogenetische Grundgesetz" hier und anderswo in der geistigen Entwicklung bewahrheitet (Einleitung), teile ich, obgleich ebenfalls Anhänger der Entwicklungslehre und ihrer methodologischen Forderungen, nicht. Jedoch gehe ich diesmal darauf nicht ein. Schliesslich sei noch die Einzelheit erwähnt, dass die Zerstückelung des Pelops in der griechischen Sage hier in der des Osiris ihre Parallele hat.

K. Bruchmann.

---

1) Vgl. z. B. F. Hommel, *Der babylonische Ursprung der ägyptischen Kultur*. München 1892. 66 S. 4. A. Jeremias, *Die Panbabylonisten, der alte Orient und die ägypt. Religion*. Leipzig 1907. 62 S. 21 f.

2) S. 5, 69, 71, 76, 116, 150, 373, 418, 478 f., 530.



JESSIE L. WESTON, The Legend of Sir Perceval, studies upon its origin, development and position in the Arthurian cycle. Vol. I, Chrétien de Troyes and Wauchier de Denain. London, David Nutt 1906. XXVI, 344 S. 8°. (*Grimm Library* Nr. 17.)

Das Buch geht von der Vorstellung aus, dass die Sagenbildung nicht in den uns überlieferten Quellen sich vollziehe, sondern hinter ihnen, vorliterarisch, dass die einzelnen Dichter eigentlich jeder selbständigen Erfindung bar seien und immer nur gedankenlos abgeschrieben hätten, dass die ursprüngliche Überlieferung nicht etwa in den ältesten, sondern in den spätesten Quellen zu suchen sei. Literarhistorische Forschungsweise ist der Verfasserin durchaus fremd, aber sie ist sich dieses Umstandes so wenig bewusst, dass sie im Vorwort ihre Percevalstudien mit Bédiers Tristanstudien gleichstellt. Es gibt kaum grössere Gegensätze als Bédiers streng wissenschaftliche, vergleichende, literarhistorische Methode, die aus zwingenden Gründen eine verlorene Quelle nur dort sucht, wo sie tatsächlich vorhanden ist, und Westons Verfahren, das grundlos aus Einzelheiten, die ungezwungen als Erfindungen der Bearbeiter, als spätere Zusätze sich erklären, verlorene, ebenso überflüssige wie unmögliche Vorlagen behauptet. Wenn jemand, was mit Westons Methode gar nicht schwer fallen dürfte, ein Buch schreiben würde mit der Absicht, zu erweisen, Albrechts Titurel sei eigentlich die Vorlage von Wolframs Parzival, Albrecht habe eine verlorene umfassende Gralsgeschichte gekannt, aus der Wolfram nur einen Teil, Parzivals Berufung zum Gral entnahm, so würde er wenig Zustimmung finden. So aber beurteile ich Westons Buch, das auf lauter Trugschlüsse gebaut ist, die ganze Frage in keiner Weise klärt, sondern nur verwirrt. Wer immer noch Peredur und Percyvelle für selbständige, nicht aus Kristians Perceval abgeleitete Darstellungen nimmt, mit dem ist überhaupt keine Verständigung möglich. Weston wendet sich S. XXI gegen meinen Grundgedanken, dass die gesamte französische und ausländische Percevaldichtung von Kristians Gedicht ausgehe, in allen Zusätzen und Erweiterungen nicht aus Kristians Quellen, sondern aus freier Erfindung und selbständiger Tätigkeit der Bearbeiter erklärt werden müsse. Die kleine, wertvolle Schrift von W. Wells Newell, *the Legend of the Holy Grail and the Perceval of Crestien of Troyes* (Cambridge, Mass.) 1902, die mit vielen anderen literarhistorischen Schriften von Weston unberücksichtigt gelassen wird, hat meine Ansicht inzwischen bestätigt und trefflich ausgeführt. Für jeden Unbefangenen liegt der Fall ganz einfach. Kristians unvollendetes Gedicht hatte die



Geheimnisse des Grales, die Herkunft Percevals, die von der Gralsbotin angesagten Abenteuer unerledigt gelassen. Dem Gauvain war bereits in Kristians Plane eine Gralssuche zugeteilt. Die Fortsetzer und Bearbeiter spinnen nun nach ihrem Wissen und Vermögen diese Fäden weiter und zu Ende, aber gewiss nicht auf Grund der nach Westons Meinung offenbar jedermann leicht zugänglichen Vorlagen Kristians. Wolframs Kyot war Kristians Gedicht mit einer Einleitung, wie sie die Handschrift von Mons (vergl. S. 62) aufweist, und mit einem kurzen Schluss. Von den breiten und planlosen Zusätzen der späteren Fortsetzer hielt sich „Kyot" noch frei. Aber nach Weston steht das Gralbuch des Grafen Philipp hinter Kyot und Kristian: also Kristian kürzte, Wolfram gibt den ursprünglichen, reicheren Bericht. Zur Methode Westons vgl. z. B. S. 88 ff., wo aus allen vorhandenen Erzählungen von Percevals Jugend eine verlorene Ursage hergestellt wird, die alle abweichenden Einzelheiten der verschiedenen Quellen in sich vereinigen muss. Die Möglichkeit, dass den Bearbeitern auch eigene Einfälle kamen, dass sie änderten, wegliessen und zusetzten, wird gar nicht erwogen. Höchst seltsam ist der im 4. Abschnitt versuchte Nachweis, Percevals Abenteuer mit der Dame im Schachbrettschloss, eine mit Gemeinplätzen ausgeschmückte, von Wauchier de Denain eingeführte Liebesgeschichte, die sich dem Plane des Kristianschen Gedichtes, wie fast alle solche Zusätze durchaus nicht fügt, sei alt und echt! Da kann uns das letzte Ergebnis auch nimmer wundern: nicht Perceval ist der ursprüngliche Gralsucher, sondern Gauvain und zwar abermals nach Wauchiers Bericht. Wir andern meinen, Kristians Absicht, auch Gauvain nach der blutenden Lanze suchen zu lassen, war der Ausgangspunkt der unzähligen Gralssuchen, die seitdem jedem richtigen Artusritter angedichtet wurden. Aber Weston stellt den Sachverhalt gerade auf den Kopf. Zur Charakterisierung der seltsamen Vorstellungen Westons diene folgendes für Gral und Perceval allerdings nebensächliche Beispiel. Von Gauvain erzählt Wauchier, natürlich nach Kristians Ivain, auch das Bahrgericht, dass beim Nahen des Mörders die Wunden des Erschlagenen bluten (vgl. S. 219 f.). Das Bahrgericht kam bekanntlich aus Hartmanns *Iwein* ins *Nibelungenlied*, in dessen Quellen nach Ausweis der *Thidrekssaga* und *Edda* es fehlte. Den nordischen Denkmälern ist bis zur Ivenssaga das Bahrgericht gänzlich unbekannt. Weston aber lässt für Wauchier Kristian Ivain ausser Ansatz und bezieht sich auf Siegfried mit der Behauptung, es handle sich um einen Zug nordischer Sage: „*the connection is worth the attention of any*

one interested in elucidating the influence of Scandinavian upon Arthurian tradition" (S. 220). Solche Beweiskraft haben fast alle Schlüsse des Buches, die der naheliegenden Erklärung geflissentlich ausweichen, um sich in haltlose und unwissenschaftliche Behauptungen und unmögliche Aufstellungen zu verlieren.

Dabei ist auch fast immer ein verhängnisvoller Irrtum der englischen Folkloristen mit im Spiele. Man erklärt dort alle Märchenzüge schlechthin für alt und ursprünglich und verkennt völlig, dass auch jüngere Quellen volkskundliche Züge aufnehmen können. Nach diesem Wahn müssten etwa des Pleiers Artusromane oder die mhd. Dietrichsagen auf uralten Gundlagen beruhen. Nach meiner Meinung führt Kristians erster Fortsetzer und Wauchier zweimal Gauvain und zuletzt Perceval durch allerlei bunte und planlose, manchmal märchenhafte Abenteuer, wie sie hernach die Verfasser der französischen Prosaromane, und auch die Urheber deutscher Artusromane massenhaft erfinden und verwerten, zum Ziel des Grales. Das äusserst verwickelte Quellenverhältnis, das Weston S. 324/5 in Form eines Stammbaums aufstellt, ist höchst unwahrscheinlich. Dem wälschen Geschichtserzähler Blecheris „*perhaps a tenth century bishop Percy*", dem Wauchier seine weit über Kristian hinausreichenden Sagenkenntnisse verdanken soll, misstrau' ich hier ebenso wie beim Tristan.

Weston glaubt bestimmt, in einem Buch von Fécamp den vollständigen alten Gralroman entdeckt zu haben, aus dem Kyot und Kristian schöpften. Und was sind die Beweise? Wauchier beruft sich beim Abenteuer vom Mont Dolorous, also keineswegs beim Gral, auf einen „conte" *qui a Fescans est toz escris.* In Fécamp war eine jener zahlreichen Stätten, wo im Mittelalter das heilige Blut verehrt wurde. Dabei war auch das Messer, mit dem Josef und Nicodemus das geronnene Blut von Christi Wunden geschabt hatten. Nun gedenkt Weston an Wolframs „*snîdende silber*", die Birch-Hirschfeld völlig einleuchtend als ein Missverständnis von „*tailleor d'argent*" erklärt hatte. Aber Weston gerät hier ganz in ihr Fahrwasser: ein vereinzelter, allen französischen Quellen widersprechender späterer Zug Wolframs muss natürlich ursprünglich sein. Dass Wolframs zwei Gralmesser sachlich durchaus nicht mit dem von Fécamp übereinstimmen, kümmert die Verf. gar nicht. Warum haben denn alle französischen Quellen die ihnen doch gewiss so leicht verständliche Beziehung auf das Messer von Fécamp getilgt und dafür den silbernen Teller eingesetzt? Und wenn wirklich ein Zusammenhang mit den Heiligtümern von Fécamp



bestünde, muss er dann ursprünglich, kann er nicht nachträglich sein? Doch gegen alle andern Möglichkeiten ist Weston blind und erklärt: „*there can be little doubt that it was a fully developed Christian-Grail romance*“ (S. 156); „*now is it not obvious, that we have here, in all respects save the name, a complete Grail legend, and that going back to a very much earlier date than any of our extant Grail romances* (S. 161)?

Wenn ich das Buch auch im Einzelnen und Ganzen durchaus ablehnen muss, so sei doch anerkannt, dass die Verfasserin mit liebevollem Eifer und grossem Fleiss unter massvoller Beurteilung der gegnerischen Ansichten ihre Sache führt, freilich auf Wegen, die mir ganz und gar verfehlt erscheinen. Weston hat sich eine eingehende und reiche Kenntnis der handschriftlichen Überlieferung des Perceval verschafft und teilt aus diesem Wissen gelegentlich wertvolle Einzelheiten mit. Aber sie hat dabei nicht bemerkt, dass gerade die Handschriften von Kristians Perceval auf Bearbeitungen weisen, wie wir auch in Wolframs Kyot eine solche vermuten. Die ganze Frage ist überhaupt solange nicht spruchreif, bis wir eine kritische Ausgabe des Perceval haben, die gewiss manche Schwierigkeit, über die wir uns jetzt noch vergeblich den Kopf zerbrechen, einfach und überzeugend lösen wird.

Prof. Dr. W. Golther.

ALBERT WESSELSKI, Heinrich Bebels Schwänke zum ersten Male in vollständiger Übertragung. München und Leipzig, Georg Müller, 1907. 2 Bände. XXVIII und 242 S., 212 S.

Die Facetien von Bebel, der 1472 geboren, von 1497 bis zu seinem Tode 1518 an der Universität Tübingen lehrte, verdienen aus litterarischen und historischen Gründen volle Beachtung. Die Schwanksammlung, welche zuerst Strassburg 1508 erschienen ist und zunächst 1512 mit einem dritten Buch und einem Anhang vermehrt wiederholt wurde, hat eine reiche Fundgrube und ein wahres Muster für die gleichartige Litteratur geboten, nicht bloss in Deutschland, sondern auch in Frankreich. Der Verfasser, ein Bauernsohn, der auch die deutschen Sprichwörter und selbst ein deutsches Volkslied durch Übertragung in's Lateinische der allgemeinen Kenntnis der Gebildeten zugeführt hat, sammelt in seinen *libri facetiarum* die volkstümlichen Spässe, darunter auch selbst erlebte, und verbindet sie mit solchen, die er aus Boccaccio, Poggio u. a. gelehrten Quellen gesammelt hat. Wie die



Zeit, die Sebastian Brants Narrenschiff bejubelt hatte und bald darauf das Lob der Narrheit von Erasmus bejubeln konnte, diese Gabe aufnahm, geht unter anderem daraus hervor, dass sofort der Strassburger Litterat und Arzt Adelphus Müling eine *Margarita facetiarum* an die ersten Bücher Bebels anschloss. Durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch schöpft die reiche Schwanklitteratur aus Bebels Sammlungen; im Lalenbürgerbuch, ja im Münchhausen und selbst bei Hebel finden wir einzelne der Erzählungen Bebels wieder, womit nun freilich nicht für alle Fälle direkte Benutzung behauptet sein soll.

Der Ursprung der einzelnen Erzählungen führt zuletzt oft auf eine Quelle, die man von heutigen Verhältnissen aus nicht eben erwarten wird: auf die Predigtlitteratur. Besonders die Bettelmönche wussten durch diese Zutat ihre Predigten dem Volke schmackhaft zu machen, ähnlich wie dies noch Abraham a S. Clara oft genug erprobte. Doch selbst die wenigstens ebenso zahlreichen Spässe Bebels, die sich durch ihre Unzüchtigkeit, teilweise auch Unflätigkeit unmöglich für die Predigt eigneten, stammen wenigstens grossenteils her aus den geistlichen Kreisen, wie der Verfasser selbst angibt. Einer seiner Freunde ist der Abt Georg (Fischer) von Zwiefalten, auf den er sich öfters bezieht und von dessen Hofnarren er am Schluss des III. Buches mehrere Geschichten erzählt.

Die geistlichen Kreise, mit denen Bebel verkehrt, gehören der humanistischen Richtung an, deren Wichtigkeit für die Vorbereitung der Reformation ja bekannt genug ist. Auf das bitterste verspottet auch Bebel die ungelehrten Priester, besonders die Kurtisanen, welche durch niedrige Dienste in Rom sich Anwartschaften auf geistliche Stellen erworben haben; sodann die Bettelorden wegen ihrer Auspressung der Bauern, wegen ihrer Unzucht. Freilich noch weit stärker tritt dieser Vorwurf gegen die Nonnenklöster hervor; die Weiber kommen überhaupt schlecht weg. Der Reliquienschwindel, die vorgeblichen Zauberkünste der fahrenden Schüler, die Räuberei der Landsknechte, die mit Ungeziefer überladen sind, die Dummheit und Roheit der Bauern, besonders die lächerliche Wichtigtuerei der Dorfbürgermeister, all das zieht in buntem Wechsel vor uns vorüber. Lustige Geschichten von den Reichstagen führen in die politischen Kreise hinüber. Der Dichter ist ein Verehrer des Kaisers Maximilian, dem er seinen *Triumphus Veneris* hatte widmen dürfen, worin wiederum die Bettelmönche als die getreusten Verehrer der Göttin erscheinen. Aber auch im litterarischen Kampfe gegen die Franzosen und Italiener vertritt



Bebel den deutschen Ruhm. Eberhard im Barte und dessen Familie rühmt er als seine Landesherrschaft.

So ist die Schwanksammlung Bebels als kulturhistorisches Denkmal von grosser Wichtigkeit. Auch der litterarische Wert ist nicht gering. Bebel hat nicht umsonst gute Muster studiert und sein bäurischer Ursprung hat ihm volle Frische und Lebhaftigkeit der Darstellung mitgegeben. Die volkstümliche Priamel-Form ist ihm geläufig, wie besonders der Anhang zeigt.

Alle diese litterarischen Annehmlichkeiten waren bisher wesentlich nur den Lateinkundigen zugänglich. Denn die zuerst 1558 erschienene Übersetzung war mangelhaft und scheint nicht viel benutzt worden zu sein. Wesselski vermutet, dass sie von Christof Wirsung herrührt, der in der gleichen Zeit die Apologe Bernardino Ochinos übersetzt hat. Der neue Übersetzer hat sich nun bemüht, seiner deutschen Fassung die Farbe des 16. Jahrhunderts zu geben und es ist ihm auch im Allgemeinen gelungen. Das Wort joculator hätte er ein paar mal besser durch ‚Spielmann‘ als durch ‚Gaukler‘ wiedergegeben, da dies Wort einen etwas anderen Sinn gibt als das lateinische, auch nicht aus diesem stammt, wie man früher wohl annahm.

Das besondere Verdienst des Herausgebers besteht wesentlich in den Anmerkungen. Diese führen einmal eine Fülle von Parallelen an, wofür allerdings manche Vorarbeiten benutzt werden konnten, aber doch auch viel neues geboten worden ist. Hie und da hätte wohl ein angeführtes Gegenstück einer genaueren philologischen Nachprüfung unterzogen werden sollen. So ist das auf S. 215 des I. Bandes zitierte Gedicht aus Eschenburgs Denkmälern mehrfach zu berichtigen. Anstatt *Der Pfaff, der weinet dass er musst veruehen* wäre zu schreiben *phnehen* '*schluchzen*'. Und das zunächst folgende Reimpaar sollte lauten Herr, ob meiner (anstatt keiner) sündt so habt kein stutz (anstatt stutzt). Und weinet nicht und gebt mir ablutz (anst. ablutzt). Sodann bringt der Herausgeber Nachweise über die von Bebel genannten Persönlichkeiten, wofür ihm seine württembergischen Freunde über die Beziehungen zu ihrer Heimat vielfach Hilfe geboten haben. Wenn es aber in der Einleitung S. X heisst, dass Bebels Meinung, die Elsässer seien die echten Helvetier gewesen, mit der Wimpfelings sich in Einklang befinde, so hat dieser vielmehr jene irrige Meinung überhaupt erst aufgebracht und Bebel wird vielmehr nur dem elsässischen Freunde zu Liebe sie angenommen haben.

Bebel hat sein Buch einem geistlichen Freunde gewidmet, um ihm bei einer Badekur Erleichterung zu verschaffen. Für diese litterarische Absicht hätte der Herausgeber auf eine Reihe von Parallelen hinweisen können; s. meine Einleitung zur Badenfahrt von Th. Murner XIX, wozu ich noch hinweisen möchte auf Püterichs Ehrenbrief an Erzherzogin Mechtild 1462; auf Zwingli 1523 (Usteri 3, 154 'Badeschenke'); auf den Schluss des Vogelbuchs von 1554: Jahrb. des Vogesenclubs 4: *ich sass im Bad und trib damit* (mit dem Dichten) *Furwar vil langer stund und zit*; auf Lundorf, Wisbadisch Wiesenbrünlein 1630, (Gödeke 1^2 264, übrigens von Wesselski benutzt), endlich auf die *Amusements des eaux de Spa*, s. Haym, Romant. Schule S. 64.

Das zierlich ausgestattete Buch Wesselskis wird Vielen, die für volkstümlichen Humor Sinn haben, angenehme Stunden bereiten.

E. Martin.

FRIEDRICH HÖLDERLIN. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Paul Ernst. Mit einer Einleitung und mit einer Auswahl der Briefe versehen von Wilhelm Böhm. 3 Bde. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena und Leipzig 1905.

Zehn Jahre nach Berthold Litzmanns Ausgabe der *Gesammelten Dichtungen* Hölderlins ist diese Neuausgabe seiner Werke auf dem Büchermarkt erschienen. Wenn es möglich ist und Sinn hat, nach historischen Gründen zu fragen, wohl aus einem doppelten Bedürfnis:

Einmal ist in diesem vergangenen Jahrzehnt die Zeit der deutschen Romantik, und alles, was in ihren magischen Lichtkreis hereinragen oder dämmern mag, wiederum seltsam lebendig geworden, und es ist mehr als Säkularstimmung, was uns heute befähigt, dem Stimmungsgehalt jener vielgestaltigen „Jahre der Seele" verständnisnäher zu sein als es im allgemeinen bei den Menschen des eisernen Jahrhunderts nationaler Erneuerung möglich war. Die Geschichtsmythologie des Kulturgeistes nimmt in der Reihenfolge der Zeitalter den umgekehrten Weg. Auf die eisernen Zeiten realpolitischer Erwekkungen pflegen die silbernen Jahre der künstlerischen Nachempfindung früherer Kulturhöhen zu folgen; und wenn es ein Gott am besten meint, lösen dann allmählich die goldenen Tage neuer, ästhetischer Gebietsentdeckungen wieder diese empfindsame Bildung ab, die eine kulturphilosophische Schmeichelei, ich weiss nicht aus welchem Grunde zuerst, mit dem Namen „Renaissance" geadelt, oder gar geheiligt hat.

Ich wage nicht, zu entscheiden, wie weit wir heute mit diesem gol-



denen Überwindungsprozess der Romantik gediehen sind. Empfindsam sind wir noch. Und wo die ästhetische Nervosität, die einer wesentlich nachbildnerischen Geisteskultur eigentümlich und notwendig ist, sich auf das Bedürfnis nach einer befriedigenden Zusammenstimmung von Inhalt und äusserer Fassung bezieht, da erwacht das Verlangen nach nicht nur korrekten, sondern auch stilgerechten Büchern.

Die Leser sind der nüchtern gedruckten „Klassikerausgaben" überdrüssig. Diesem andern, gewiss nicht unerfreulichen Bedürfnis, wünscht unter Andern auch der Verlag der neuen Hölderlin-Ausgabe zu dienen. Den dahinzielenden Bestrebungen verdanken wir wohl zum andern Male diese Erneuerung Hölderlins. Druck und Ausstattung sind vorbildlich. Im übrigen bekennt der Herausgeber, den bisherigen Hölderlinausgaben textkritisch ziemlich getreu gefolgt zu sein. Nur in der Auswahl der Werke zeigt sich ein veränderter Geschmack, der aus dem betonten, neuen Bedürfnis fliesst: Die als dichterische Leistungen in der Tat minderwertigen Gedichte aus der Knaben- und Jünglingszeit sind stark gesichtet. Die besten Proben müssen genügen. Manche, im Einzelnen trotzdem hübsche Strophe lässt sich verschmerzen, sobald der Titel „gesammelte Werke" uns so wenig zu Irrtümern verlockt, wie Litzmanns Bezeichnung der Cotta'schen Ausgabe. Zum Ersatz sind einige Gedichte aus der sogenannten Zeit des Irrsinns neu aufgenommen.

Der Streit um die Irrsinnsmomente in den späteren Dichtungen und Gedichten Hölderlins ist für jeden Nichtfachmann überflüssig; der Nervenkitzel vor Übergangsprodukten von Genie und Irrsinn ist ebensowenig das Wesen des künstlerischen Geniessens. Es mag also genügen, zu sagen, dass Einiges, und nicht Weniges, aus diesen von Litzmann verpönten Gedichten und Fragmenten zum lyrisch Zauberhaftesten und zugleich zum gedanklich Geschliffensten gehört, was Hölderlin geschrieben hat. Und wenn es nur zwei solche Strophen wären, wie die beiden ersten des Gedichts „Blödigkeit" sind, die ihre Erneuerung dem Herausgeber dieser Ausgabe verdankten, so wären die Kosten an Berechtigungsgründen zu dieser Neuausgabe bestritten. Nun sind es aber solcher Strophen recht viele. — —

Die Gedichte „aus der Zeit der Reife" sind unverändert, aber in teilweise gegen Schwab und Köstlin veränderter Reihenfolge abgedruckt. Ob überall mit Glück und innerem Recht bezweifle ich. Ausdrücklich erwähne ich es als Wohltat, der Barbarei nicht mehr zu begegnen,



ein Gedicht, wie: *Die Jugend* in der Vorrede des Herausgebers nachlesen zu müssen.

Die Gedichte füllen den zweiten Band. Warum, sehe ich nicht ein. Sie sind grossenteils früher und führen eigentlicher in das Verständnis des Dichters ein, als der *Hyperion*. Aber gleichgültig. Der erste Band der Ausgabe enthält, neben einer etwas kargen Briefauswahl, an der die Noblesse, die zu sparen anfängt, bemerklich zu werden droht, die vorzügliche Einleitung W. Böhms und den Roman.

Böhm hat vor Litzmann den Vorzug, dass ihm die Zusammenhänge der Romantiker mit den Philosophen des deutschen Idealismus ungleich mehr vertraut sind. Eine litteraturgeschichtliche Darstellung oder eine Monographie aus dem Umkreis der Romantik ist aber schlechterdings ohne Vertrautheit mit diesem Farbenspiel hin und her unmöglich. Daran krankt das Verständnis der klassischen Romantiker auch für den geniessenden Leser. Der halbe Hölderlin bleibt dem Nichtkenner ebenso wohl verschlossen, wie der halbe Novalis. Man hätte wünschen mögen, dass Böhm in den auf die Erklärung dieses Zusammenhangs gerichteten Teilen seiner Einführung noch ausführlicher und bereitwilliger zur Besprechung mehrerer Schwierigkeiten gewesen wäre, die namentlich in den Homburger Hymnen vorliegen; nicht unüberwindlich auch für den kenntnisloseren Leser, der nur nachzudenken versteht. Ich meine nur: Zum Beispiel.

Wertvoll ist die Besprechung des *Empedokles*-Fragments, in dem mir für die Entwickelung der Tragödie in Deutschland viel Lehrreiches enthalten zu sein scheint.

Wie hier Hölderlin von Fassung zu Fassung sein Schwabenideal mit seinem Griechenideal auseinandersetzt, wie er Schritt für Schritt von Schiller zur antiken Tragödie sich zurückfindet, dieser Entwicklungsgang findet sich in Böhms Einleitung der Sache nach gut, der Form nach meines Erachtens allzu subjektiv auf Hölderlin-Empedokles bezogen, dargestellt.

Empedokles die tragische Aktivität abzusprechen, geht mit dem Fortschreiten der Entwürfe immer weniger an. Der Empedokles des ersten Entwurfs soll zugrunde gehen an dem Charakterzwiespalt von eigener Grösse und Kleinheit, von Göttlichkeit und Ruhmsucht, ähnlich, wie die Jungfrau untergeht an dem Rest von Weiblichkeit in ihr, wie Wallenstein untergeht, an Charakterbrüchigkeit. Der tragische Konflikt liegt nicht im Problem. Er ruht in der Sache, und im tragischen Subjekt ist ein individueller Bruch. Dieser Empedokles ist allenfalls



Hölderlin. Wie in den Hymnen, ist Hölderlin aber auch in seinem Drama zu objektiver Anschauung aus lyrischen Anfängen fortgeschritten. Denn Hölderlin hatte vor Schiller zweierlei voraus: Die Kenntnis der antiken Tragödie aus humanistischer Bildung, und den romantischen Geist. Das bedeutet einen doppelten Vorzug in der Richtung vom moralischen Rationalismus Schillers hinweg, zu dem der Romantik viel verwandteren Schicksalbegriff des Sophokles hin. Zufall ist es eben auch nicht, dass „Griechheit" und Romantik sich so angezogen von einander fühlten. Die Auffassung vom Wesen des Schicksals, im Gegensatz zu Kants moralischer und Fichtes historischer Wertphilosophie, ist der Moment der Wahlverwandtschaft zwischen ihnen. —

Aber ich entferne mich von meiner Aufgabe, wenn ich darüber ausführlicher werden wollte. Ich habe mit diesen Ausführungen mich schon dem Inhalt des dritten Bandes zugewandt. Die zerstreuten Notizen Hölderlins zum Empedokles, die Litzmann teilweise abdruckt, sind beiseite gelassen. Darüber ist nicht zu rechten. Der intimere Betrachter, sei es der Philologe, sei es der Liebhaber, muss doch so wie so auf die kritische Gesamtausgabe warten.

Einstweilen ist auch der Neudruck der Nachdichtungen nach Sophokles' Ödipus und Antigone eine willkommene Abschlagszahlung. Das Verdienst dieses Nachdruckes verbindet sich mit dem der erwähnten Gedichte und mit dem nicht geringen Verdienst der geschmackvollen Gesamtausstattung zu einer sehr lobenswerten Tat des Verlags; eine Tat, die noch gelten und jedem Freund Hölderlins nützlich und dankenswert sein wird, auch wenn die definitive Hölderlinausgabe endlich erschienen sein wird.

Dr. P. A. Schmid.

EMILE DELEROT, *Quelques propos sur Goethe*. Versailles 1908. L. Bernard. — 150 S. — 2 Frs. 50.

Der Verfasser dieses Buches, das doch für Goethe in Frankreich werben will, hat es leider für angezeigt erachtet, sein Werk mit folgenden Worten einzuführen: „*Goethe a été un Allemand d'une espèce assez rare en Allemagne: il ne croyait pas qu'il fût necessaire de mépriser et insulter les Francais; — il n'etait ni rogue ni perfide; —il appréciait la politesse—.*" Man muss die Höflichkeit schon recht hoch schätzen, um auf solche Beschimpfungen ruhig zu antworten. Vielleicht dient die naive Unkenntnis und Phrasenhaftigkeit des Verfassers ihm zu einiger Entschuldigung. D. missbilligt es (S. 26) augenscheinlich, dass die Deutschen Napoleon hassten, denn dieser war (S. 16) für uns —„*comme*



jadis Charlemagne, un ennemi civilisateur!" Dass das Deutschland der klassischen Zeit von Napoleon erst zivilisiert werden musste, das wusste bisher nicht einmal die Napoleonvergötterung der Bleibtreu und Holzhausen! Überhaupt haben (S. 46) nur wenige deutsche Schriftsteller Napoleon zu loben gewagt!! Goethes Stellung zur französischen Litteratur hat übrigens andern Franzosen trotz aller Anerkennung durch V. D. auch noch nicht genügt; Catulle Mendès erklärt in seinem offiziellen „*Rapport sur le mouvement poétique en France* (S. 48) kühl, er habe nie etwas von ihr verstanden!

V. D. hat sein Buch augenscheinlich nur um dieser freundlichen Winke wegen erscheinen lassen. Denn die Biographie (selbstverständlich mit dem „Licht! mehr Licht!" S. 36) ist bedeutungslos; und die beiden Rezensionen zweier 1866 veröffentlichten Werke — Caro, *Philosophie de Goethe* und Daniel Sters, *Dante et Goethe* — brauchten nicht notwendig wieder abgedruckt zu werden. Immerhin ziemt es sich, zu rühmen, dass der Franzose vor 40 Jahren über den zweiten Teil des *Faust* (S. 125) schon viel verständiger urteilte als leider viele Landsleute des Dichters.

Richard M. Meyer.

CH. EDW. VAUGHAN, ***The romantic revolt.*** VII u. 507 S.
T. S. OMOND, ***The romantic triumph.*** VII u. 408 S.
G. SAINTSBURY, ***The later nineteenth century.*** XIII u. 471 S. (Periods of European Literature ed. by Prof. Saintsbury X—XII). Edinb. and London 1907, 1900, 1907. Je 5 Sh. —

Man hat meinen Versuch, ein Jahrhundert deutscher Litteraturgeschichte in gleichmässige Abschnitte zu zerlegen, scharf getadelt; ich weiss doch nicht, ob seine ehrliche Gewaltsamkeit nicht dem Schein sachlicher Einteilung vorzuziehen ist, wie Saintsburys Europäische Litteraturgeschichte ihn anstrebt. Vergebens strengt der Herausg. sich an, diese Verteilung vor dem Schlussband zu rechtfertigen, die nicht nur zu zahlreichen Wiederholungen und Widersprüchen zwingt, sondern, was viel schlimmer ist, den ganzen Zeitraum von 1778—1850 unter das Zeichen der „Romantik" zu zwingen versucht. Es geht dem Wort wie der Schule: aus zufälligen Verwendungen erhielt es programmatische Bedeutung und sank dann zu einem Liebhaberausdruck herab. Man nehme es aber so weit man will — Lessing, Winckelmann, Alfieri oder Nietzsche, Zschokke, Littré unter Empörung oder Sieg der Romantik zu bringen, bleibt eine böse Sache, mögen die Verf. noch so

eifrig „romantische Elemente“ in den Klassizisten aufspüren! Der nüchterne Titel von Saintsburys Buch bedarf hier gerade am wenigsten der Verteidigung; natürlich ist er aber das einzige, was der Verf. an seinem sehr vieler Rechtfertigung bedürftigen Werk verteidigt!

Bei aller Verschiedenheit der drei Bände treten doch gewisse Eigenheiten übereinstimmend hervor; und die drei Verf. sind von der englischen Superiorität so englisch überzeugt, dass keinerlei Höflichkeit uns zu hindern braucht, sie hervorzuheben. Vaughan schreibt wie ein Professor, Omond wie ein Rhetor, Saintsbury wie ein Journalist — aber die Technik des Historikers liegt allen gleich fern. Der Titel und der Bucheinband halten geographisch überschriebene Kapitel zusammen, in denen nach dem Schema „Blake wurde später populär als Burns“ (Vaughan S. 36) oder „in der Kritik leisteten die Deutschen Bedeutendes“ (Omond S. 304) oder endlich „wenn wir Spanien mit Italien vergleichen“ (Saintsbury S. 265) zahlreiche Namen verknüpft werden. Aber mag Vaughan den Erfolg (der bei allen dreien eine auffällig grosse Rolle spielt, obwohl sie nicht durchweg demokratische Kritik treiben), Omond die Fächer oder Saintsbury die Namen zum Sprungbrett machen — es ist gehüpft wie gesprungen, von einer Linie ist nirgends die Rede und eine Abgrenzung von grösseren Gruppen wird nirgends angestrebt. Haben auch alle drei Verfasser Werke wie Ricarda Huchs Romantik zu lesen versäumt, so hätten sie doch fast aus jeder besseren litterarhistorischen Arbeit in Deutschland oder Frankreich etwas für Periodenbildung, Gruppierung, Systematisierung lernen mögen! Wie viel geschickter ist schon Adolf Stern, wieviel ernster Baumgartner in solchen elementaren Fragen der wissenschaftlichen Technik!

Noch mehr erstaunt man über ein Zweites: fast nirgends trifft man hier scharfe klare Charakteristiken. Weder Vaughans Pedanterie noch Omonds Lebhaftigkeit und Saintsburys Witz bringen Anschaulichkeit zu stande. Vielfach sind dieselben Persönlichkeiten behandelt wie in Herfords musterhaftem Büchlein „The age of Wordsworth“ — aber wie deutlich sehen wir bei Herford die Figuren, die hier Namen bleiben! In einer Zeit, in der England Essayisten und Charakteristiker wie Stevenson, Gosse, Symons besitzt, muss es schwer gewesen sein, so ungeeignete Bearbeiter zu finden!

Immerhin ist dies Urteil doch zu scharf; denn die beiden ersten Bände haben Verdienste. Freilich aber ist vom ersten zum dritten, um mit Saintsbury zu reden, ein unglaublicher „*drop*“! Ich bekam gewiss einen Schreck, als ich Omond aufschlug und (S. 304) Folgendes über



Wil. Alexis las: „er schrieb einen Roman (Walladmor 1823), den man Scott zuschrieb und den De Quincey übersetzte, sowie viele andere unwichtige Bände von Erfindung (fiction), Reisebeschreibungen usw.“ Was würde man wohl zu folgender Charakteristik seines Meisters W. Scott sagen: „Er übersetzte Goethes „Götz“ und schrieb zahlreiche Romane und Gedichte ohne Wichtigkeit.“ (Auch Vaughan S. 88 macht unrichtige Angaben über den unglücklichen Alexis.) Ferner stört uns bei V. die überflüssige Behandlung des im anderen Sinne Persönlichen: wenn man so wenig von Beckford sagt, braucht man ihn auch nicht (S. 99) „den jungen Millionär“ zu nennen und die privaten Beziehungen zwischen Southey und Coleridge (S. 75) könnten taktvoller angedeutet sein. Doch denken vielleicht hierüber die Engländer anders; denn auch Saintsbury liebt solche nichtigen Anekdoten wie, dass ein Schriftsteller viel für den Erholungsort St. Raphael getan hat. — Auch Flüchtigkeit ist beiden gemein; trotz sonstiger Neigung zur Pedanterie liest V. (S. 168 Anm.) den Hofprediger Quandt in Friedrichs des Grossen Manifest für — Kant, was nicht eben für genaue Lektüre zeugt. Er beweist auch nicht immer richtige Ökonomie: was hätte der selige Brunetière zu dieser Breite gesagt, mit der (S. 381) Mercier besprochen wird? Und seine Behauptungen über den mächtigen Einfluss Calderons auf das deutsche Drama (S. 299) und den geringen deutscher Litteratur in Frankreich (S. 417), sein seltsames Urteil über die Xenien (S. 302) und seine falsche Deutung des Faust (S. 283), seine unhistorische Sonderstellung Beaumarchais' (S. 365) oder die hastige Durchsicht der „übrigen Länder“ (S. 463 f.) lassen uns die deutschen Übersichten bei weitem vorziehen. Selbst für die englischen Partien: Crabbe soll „der Vater des Realismus“ sein (S. 43), Percy und Ossian werden (S. 14) in bedenklicher Weise verkoppelt. — All diesem steht aber doch eine im ganzen zuverlässige Nüchternheit der Einzelcharakteristiken — so weit man eben überhaupt von Charakteristiken sprechen darf! — gegenüber. Lessing ist (S. 171) ungewöhnlich gut, Voltaire (S. 185) nicht ohne Originalität beurteilt. Die durch alle drei Bände gehende besondere Beobachtung von Versformen und Rhythmus (z. B. S. 46) ist glücklich durchgeführt, die ebenfalls ständige Übersicht der Wissenschaft (S. 157 f.) nicht unglücklich.

Omond teilt mit Vaughan die gute Ausnutzung der Metrik (z. B. S. 41), leider auch mit den beiden Genossen die Mitteilung von solchen raumfüllenden Nebensachen wie, dass es (S. 300) eine Grillparzergesellschaft gibt. Er ist aufgeregter und diktatorischer. Wordsworths Be-

deutung schätzen die Continentalen denn doch anders ein als er (S. 3) meint und Schwabs Balladen (S. 299) die Deutschen.

Bei O. beginnt nun aber schon die Annäherung an Saintsburys Art. Dahin gehören die unglaublichen Lücken. Hebbel, der für S. allerdings überhaupt nicht existiert, erhält (S. 337) folgende unvergleichliche Charakteristik: „Friedrich Hebbel (1813—63), poet and dramatist" . . . . . Von F. W. Weber wird wieder bemerkt, er habe Tennysons „Maud" übersetzt. Hingegen wird vom Struwelpeter (S. 339) in einem eigenen Absatz gehandelt.

Dahin gehört ferner die Unfähigkeit, deutsche Kunst zu würdigen. Dass der deutsche Roman niemals die plastische Gestalt erlangt habe, die Scott, Thackeray, Dickens ihm gaben (S. 303), ist selbst vom Standpunkt der englischen Technik aus lächerlich zu behaupten: kein englischer Roman erreicht die Geschlossenheit der „Wahlverwandschaften" oder des „Heiligen". Aber vor allem ist es mit dem Satz nicht abgetan, die Deutschen verständen unter „Roman" etwas anderes als die Engländer unter „novel": soll das etwas fruchten, so gilt es eben die moderne deutsche Epik von ihrem Standpunkt aus zu beurteilen.

Nur Heine (S. 325 f., 344) wird mit Sympathie und Verständnis beurteilt — was sich bei Saintsbury (S. 36) schlimmer wiederholt. Dies könnte einen gegen den Dichter des „Buches der Lieder" argwöhnischer machen, als alle Pamphlete — ahnte man nicht, dass es nur die besseren Übersetzungen zur Ursache hat!

Denn eine Leistung, die Saintsburys Darstellung unserer Litteratur zu vergleichen wäre, dürfte man mit der Laterne suchen. Sie stützt sich (S. 197 Anm.) auf die Litteraturgeschichte von — C. Beyer; was gleich viel verspricht. Und auf eine Kenntnis aufgebaut, die von der deutschen Lyrik (S. 204 f.) gerade noch Liliencron (S. 211) gelten lässt — aber Mörike nicht umfasst; vom Drama eigentlich nichts — hier kennt er eine Kleinigkeit nicht: Hebbel; und vom Roman lieber Amely Bölte (S. 225) nennt als — Otto Ludwig; auf eine Gründlichkeit, die ebenso auch sogar bei seinen geliebten Franzosen zweimal (S. 83) von „Emile de Goncourt" redet; und auf eine Bescheidenheit, die alles Gute an Baudelaire (S. 53) seiner „englischen poetischen Methode" zuschreibt, — so ausgerüstet verkündet Mr. Saintsbury (S. 196), dass niemals ein solcher Sturz in einer Litteratur erlebt worden sei wie seit Goethe in der deutschen, und dass sie (z. B. S. 205) nur aus Mediocritäten bestehe . . . . .

Nun wird ja Niemand leugnen, dass unsere Literatur gesunken ist



seit jener Zeit, da Jeffrey den „Wilhelm Meister“ „eminently absurd, puerile, incongruous, vulgar and affected“ fand (Selections from the Essays of Jeffrey ed. by D. E. Gates S. 167), da englische Kritiker im „Wallenstein“ keine einzige schöne Stelle fanden (Thomas Rea, Schillers Dramas and Poems in England S. 56) und das britische Publikum von unserm klassischen Drama sich — Kotzebue erwählte. Es ist auch richtig, dass bereits Ruskin die Parole ausgab: „kein neues Buch lesen, und kein deutsches!“, die Mr. Saintsbury wenigstens im zweiten Teil mit grosser Treue zu befolgen scheint; denn die Stichprobe aus unserer verehrten Frau v. Ebner (S. 208) beweist so wenig wie das Geschwätz über Schönaich (S. 209) das Gegenteil. (Man verzeihe den starken Ausdruck; aber wer P. Heyse „*sillyness*“ nachsagt und dann selbst — S. 65 — über Ibsens Drama eine abgedroschene *sillyness* vorbringt, braucht wohl nicht mit Glacéhandschuhen angerührt zu werden.) Drittens ist auch richtig, dass Mr. Saintsbury unter den lebenden Engländern nicht der Einzige ist, der von deutscher Poesie so wenig weiss, aber die Andern schreiben wenigstens nicht darüber. „Now this is a History of literature“ (S. 194)!

Die paar Weizenkörner, die man in der Spreu findet, wie etwa Bemerkungen über das Letzte, was Fontane (S. 205) fehlt, oder über V. Hugo, wo wirkliche Liebe den Witzling beredt macht (S. 40), oder allgemein über den Wert von Parodien (S. 34) oder endlich die ernste Vertiefung in jene beiden: Heine und Nietzsche (S. 239 f.); oder die journalistischen Künste einer mit Namen spielenden Lautmalerei (S. 29); oder die bemerkenswerte Zusammenstellung von litterarisch-kulturellen Modernismen am Schluss — all dies kann nur zeigen, dass Saintsbury Besseres hätte leisten können, fehlte ihm nicht für den wichtigsten Teil seiner Aufgabe Ernst und Liebe. Und führt er einmal seine „Geschichte der Kritik“ weiter, so wird er nirgends einen solchen Sturz zu verzeichnen haben wie in der englischen Kritik von Carlyle zu Saintsbury.

Richard M. Meyer.

ARTHUR SYMONS, The symbolist movement in literature. London 1908. Constable VII u. 193 S.

Ich weiss nicht, von wem das bekannte Wort stammt: „es ist unglaublich, was alles ein englischer Minister nicht wissen kann!“; aber ich möchte es variieren: es ist unglaublich, wie viel ein englischer Kritiker nicht wissen kann. Arthur Symons, ein Führer der englischen Neuroman-



tik, ist in dieser Hinsicht ein typischer Vertreter britanischer Litteraturhistorik: ein ausgezeichneter Kenner heimischen Schrifttums, ein gründlicher Leser neuerer Franzosen, ein feiner Darsteller italienischer Kunst und Landschaft, kennt er deutsche Dichtung nur vom Hörensagen. Es ist die alte Tradition von Ruskin her und weiter herauf von Jeffrey (der allerdings einige deutsche Dichter gelesen zu haben vermeinte). Daher sind denn freie Rhythmen eine Erfindung des modernen Franzosen — Goethe und Heine haben sie von Laforgue; und die ganze Mystik des Gérard de Nerval und Verlaine wird als autotochthone Neuerung behandelt, obwohl doch gerade bei diesen Beiden deutscher Einfluss mit Händen zu greifen ist!

Im übrigen sind diese Studien über die neueren französischen Symbolisten (denn nur um diese handelt es sich) interessant geschrieben, wenn auch der falsche Massstab, der den Villiers de L'isle Adam, Rimbaud, Jules Laforgue litterarische Reiterbilder errichtet, den Eindruck stört. Und ebenso jener Mangel an litterarischer Kenntnis, der den psychologischen Roman (S. 140) zu einer Entdeckung des — Benjamin Constant macht (da hätte S. denn doch wenigstens frühere Franzosen nennen sollen!). Ich kann auch seine Begeisterung für Huysmans' künstliche, überladene, undefinierbare Gemälde (S. 149) so wenig teilen wie (S. 162) das Echo von Brunetières „Bankbruch der Wissenschaft": die hat noch lange nicht falliert, sondern nur ein paar Winkelspekulanten, die auf ihren Namen Geschäfte machen wollten!

Ebenso wenig vermag ich mir freilich das etwas plötzlich angebetete Credo von der alleinseligmachenden Weisheit des Symbolismus anzueignen. Aber ich empfehle dem Studium (neben der sorgfältigen Bibliographie) die zeitsinnige Würdigung Verlaines, manche Feinheit in den Essays über Gérard de Nerval und Arthur Rimbaud — dessen berühmtes Farbensonett der Verf. (S. 69) nicht so feierlich nimmt — und vor allem die so liebevolle wie anschauliche Schilderung Mallarmé's, des Menschen und des zuletzt in die Maschen seiner eigenen Doktrin hilflos verstrickten Dichters.

Richard M. Meyer.

A. BRÜCKNER, o. Professor in Berlin, *Geschichte der russischen Litteratur.* (*Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen.* Zweiter Band.) Leipzig. Amelang's Verlag. 1905. 8°. 503 S.

Eine Geschichte der russischen Litteratur zu schreiben, ist heute noch immer kein leichtes Unternehmen. Nicht als ob es an Monogra-



phien über die russischen geistigen Strömungen und an detaillierten Einzeldarstellungen der Hauptpersönlichkeiten fehlen würde; im Gegenteil: die überaus eifrige Behandlung der litterarischen Themen entspricht ganz dem regen Interesse, dass die russische Gesellschaft diesem Zweige der Wissenschaft entgegenbringt, indem sie darin bei dem in Russland so sehr entwickelten sozialen Sinn eine Geschichte der gesellschaftlichen Evolutionen sucht und — findet. Und gerade die einheimischen litterarhistorischen Vorarbeiten sind jene zwar unumgänglichen, aber schwer zu durchwatenden Quellen, die einem im westlichen Sinne modernen Litterarhistoriker die Arbeit erschweren. Sie bieten ihm ein reichliches Material lediglich für die Zeichnung des Hintergrundes, die Prägung ästhetischer Urteile, sowie auch die Zeichnung von Charakteristiken der einzelnen Schriftsteller bleibt ihm vorbehalten. Russland selbst hat heute noch lange nicht die nötige Ruhe erhalten, um über die reinkünstlerischen Werte seiner Litteratur ins Klare zu kommen. Davon kommt es, dass Schilderungen der russischen Litteratur von Nichtrussen verfasst selbst in Russland mehr befriedigen, als wenn sie von Russen geschrieben sind. Von der deutsch geschriebenen „Geschichte der russischen Litteratur" von Alexander v. Reinholdt, einer geschickten Kompilation (in dem älteren Teile aus den Werken Galachovs und Porfirjevs, in dem neueren aus den laufenden Zeitschriftenrezensionen) hat der Verfasser dieser Besprechung vor einigen Jahren in Petersburg und Moskau von hervorragenden Vertretern der Litteratur oft zu hören die Gelegenheit gehabt, dass ihr kein Werk in russischer Sprache an die Seite gestellt werden kann. Dieser Mangel an einer pragmatischen Bearbeitung der grössten slavischen Litteratur wird auch durch den Ausspruch, den der bekannte russische Publizist Suvorin im Jahre 1904 in einem seiner „kleinen Briefe" niederschrieb, charakterisiert, womit er das vielbändige Werk Barsukovs „Pogodin und seine Zeit", eine blosse Materialiensammlung für die ersten zwei Drittel des XIX. Jahrhunderts — als die beste Geschichte der russischen Litteratur bezeichnete. Darnach wird es begreiflich, warum auch das vorliegende Werk Prof. Brückners von der russischen Kritik allgemein warm aufgenommen wurde und einige russische Kritiker dermassen befriedigte, dass sie es ohne Bedenken für die beste Geschichte der russischen Litteratur erklärten.

Der Grund dieser überaus günstigen Aufnahme des Werkes in Russland liegt vor allem in dessen Anlage und Tendenz. Es schildert — ganz im Sinne der russischen Kritik — mehr die Richtungen als die

Persönlichkeiten, stellt die Kulturgeschichte den ästhetischen Erörterungen voran, was der Verf. selbst (S. 234) ausdrücklich hervorhebt.

Die Tendenz des Verf. wird durch dessen offene fortschrittliche Prinzipientreue gekennzeichnet, die ihm bei jeder Gelegenheit verdammende Urteile über die retrograden Auswüchse des offiziellen Russlands in die Feder einfliessen lässt. In solchen zeitgenössischen Anspielungen und Digressionen kommt das starke, lebhafte Temperament Brückners, das er selbst (S. 253) für die Hauptbedingung eines guten Kritikers erklärt, zur vollen Geltung.

Auf diesen Grundsätzen ist das Werk aufgebaut und muss selbstverständlich daraus auch beurteilt werden. Dazu kommt als dritter Massstab der populäre Zweck der Darstellung, dem zu Liebe der Verf. den ganzen wissenschaftlichen Apparat weglassen und auf Vergleiche und Untersuchungen verzichten musste. Des populären Zweckes der Publikation wegen wurde auch eine äusserst inkonsequente Transskription der russischen Namen gewählt und die ältere Periode, die weitere Kreise minder interessieren dürfte, summarisch behandelt. Eine breitere Behandlung des Stoffes setzt erst nach 1760 ein. Die ältere Zeit, der der bekannte russ. Litterarhistoriker Pypin drei stattliche Bände seines grundlegenden Werkes, das auch unserem Verf. gute Dienste leistete, gewidmet hat, absolviert Prof. Brückner in den drei ersten Kapiteln, indem er in dem ersten das notwendigste über Land und Leute und über die Hauptphasen der russischen Staats- und Kirchengeschichte berichtet, im zweiten die reformatorischen Regungen, die unter dem polnischen und überhaupt westlichen Einflusse die moskowitische Starrheit zu bewegen begannen, kurz streift, im dritten aber das „veränderte" Russland Peter des Grossen, die ersten russischen Pseudoklassizisten und Hofdichter, Kantemir, Tredjakovskÿ und Sumarokov, so wie auch die Anfänge der russischen Wissenschaft unter Lomonosov in gedrängter Darstellung schildert. Etwas breiter wird — wie gesagt — die Darstellung im vierten Kapitel, das über die aufgeklärte Absolutistin Katharina II., über die enzyklopädischen Rationalisten Novikov und Radiščev, sowie über den ersten russischen Vertreter der sentimentalen Dichtung, Karamzin handelt.

Aus der ganzen Darstellungsweise dieser älteren Periode ersieht man, dass der Verf. nur informieren und deswegen kurz und scharf charakterisieren wollte. Im Grossen und Ganzen muss man auch diesen etwas dogmatisch vorgebrachten Urteilen beipflichten, ob er sich aber bei einzelnen, oft sehr wichtigen Zügen bei seinem impulsiven und



hastigen Naturell nicht vergriffen hat, bliebe zu untersuchen. Man braucht nur die ruhige, alle Momente der komplizierten Kultur- und Geschichtsereignisse berücksichtigende Behandlung derselben Zeit bei Pypin nachzulesen und die dortige Schilderung mit den betreffenden Partien Brückners zu vergleichen, und man wird sehen, wie Pypin ausser der byzantinischen Gemeinschaft auch fortwährend die nahe Verwandtschaft der russischen Kultur mit der westlichen, germanischen und romanischen vor Augen hatte. Die erstere liegt freilich auf der Hand, während die letztere nur dem eindringenden Blick des Forschers sich erschliesst. Deswegen ist sie aber keineswegs minder beachtenswert. Prof. Brückner hat nur für die krass zu Tage tretenden Merkmale der russischen Kultur Sinn. Daher kommt es, dass er oft sehr wichtigen Erscheinungen gegenüber keine richtige und konsequente Stellung einzunehmen weiss. So ist z. B. nach meiner Meinung einer der Grundzüge der russischen Kultur der Wettstreit zwischen den westlichen Einflüssen und der byzantinisch-einheimischen Kontinuität. Diesen Wettbewerb deckte einer der feinsinnigsten russischen Kritiker, Strachov, in seiner vollen Bedeutung auf, was ihn veranlasste, seine Abhandlungen über die russische Litteratur unter dem Titel „Der Kampf mit dem Westen“ gesammelt herauszugeben. In der Tat ist dieser stille Kampf in der russischen Vergangenheit so tiefgehend, dass er die russischen Kulturströmungen seit der frühesten Zeit bestimmt und bedingt. Man kann immer von neuem sehen, wie das jugendliche russische Volk die glänzenden Ideen des Westens so zu sagen neu entdeckt, und sich bis zur Überschwänglichkeit an ihnen begeistert, was fast regelmässig eine Gegenströmung zur Folge hat, die einem Korrektive gleich zum altangewöhnten russischen Erzieher, dem altersschwachen Byzanz hinzieht. Im Resultate ergibt sich jenes Schwanken zwischen zwei Extremen, das man russische Geschichte nennt. Es ist evident, dass man keine dieser Richtungen in ihrer wahren Bedeutung unterschätzen darf, wie es der Verf. zuweilen tut, was ihn zu Inkonsequenzen verleitet. In dem grossen Kampfe, der sich anfangs des XVIII. Jahrhunderts zwischen den modernen, oft übereilten, und nicht selten grausam durchgeführten Reformen Peter des Grossen und den konservativen Gesinnungen der ersten russischen Sektierer, Raskolniki, abspielte, geht der Verf. mit den Bestrebungen des Raskol nach meiner Ansicht zu sehr verdammend ins Gericht, indem er offenbar als Litterarhistoriker aus den Augen lässt, von welcher Bedeutung für die Entwicklung der russischen Sprache gerade die kräftig-volkstümliche Schreibweise der Sektierer gegenüber



der gekünstelten der offiziellen Litteratur war. Schon aus diesem Grunde hätte der Verf. dem mutigen, heroischen Auftreten der Leute mehr Liebe und Verständnis entgegenbringen können. — So wird auch Šiškov, der in einer Zeit der stärksten Fremdenmanie, freilich sehr übertrieben einseitig, zum wahren Russentum zurückrief, mit den schärfsten Ausdrücken abgeurteilt. Etwas weiter (S. 144) wird aber mitgeteilt, dass einer der Gegner Šiškovs, V. Puškin, sogar in seiner Persiflage auf Šiškov, dessen „wirkliche Verdienste" ausnahm, über die uns der Verf. bei Šiškov zu berichten ganz unterlassen hat. Hingegen wird bei Gribojedov die Opposition dieses Dichters gegen die Fremdennachahmung mit den anerkennendsten Worten hervorgehoben und betont, dass Gribojedov, „diese Abneigung gegen die Fremdenäfferei mit den Besten seiner Zeit" teilte (S. 152).

Überhaupt sieht man in der Darstellung der älteren Periode, dass der Verf. — um möglichst bald zum zweiten wichtigeren Abschnitt zu gelangen — die Tatsachen selbst gar nicht zu Worte kommen lässt und lieber selbst darüber berichtet, was bei der Vorliebe des Verfassers für starke Worte und scharfe Urteile nicht selten zu Einseitigkeiten führt. Man bekommt wenig Einblick in die natürliche Entwicklung der Ereignisse, wohl aber gedrängte, nicht selten durch geistvolle Aperçus gewürzte Erwägungen des Verfassers. Wahrscheinlich aus demselben Grunde wird auch das russische Volkslied, das etwas ausführlicher behandelt dem Leser manchen Zug der russischen Volksseele plastisch vor die Augen führen würde, nur vorübergehend gestreift, weil es der Verf. vorzieht, den russischen Volkscharakter mit eigenen Ausdrücken zu zeichnen. Nach der Anlage des Buches sollte der Verf. im ersten Teile lediglich informieren. Aber der temperamentvolle Autor konnte sich nicht auf blosse Berichterstattung des Tatsächlichen beschränken, und brachte anstatt dessen stark subjektiv gefärbte Erörterungen und Glossierungen, die nur derjenige recht verstehen und würdigen wird, dem die russische Geschichte im Wesentlichen bekannt ist. Diese Behandlung des Stoffes steht aber mit dem Zwecke der Sammlung „Litteraturen des Ostens" im Widerspruch, weil diese — wie es ausdrücklich hervorgehoben wird — bei ihren Lesern keine Vorkenntnisse voraussetzt.

Bei der Schilderung der Litteratur des XIX. Jahrh. wird der Verf. nicht nur ruhiger, sondern auch gegenständlicher und verweilender. Er springt mit dem Stoffe nicht mehr so herum, wie im ersten Abschnitt und lässt immer mehr die Tatsachen selbst zu Worte kommen.

Man bekommt Einblick in die einzelnen Phasen der Entwicklung. Es bleibt zwar auch hier die Individualität des Verf. im Vordergrunde, eine Individualität, die ausgesprochenen Sinn für den ideellen Gehalt der Litteraturerzeugnisse zeigt und die ästhetische Seite weniger beachtet. Am deutlichsten tritt dieser Zug in den Kapiteln, die Puškin, und Turgenjev gewidmet sind, hervor. Diese beiden Dichter sind in der russischen Litteratur jene zwei einzig dastehenden Gestalten, die innerlich am meisten abgerundet und harmonisch abgeschlossen sind. Die russische Volksseele, die sich uns in den meisten Schriftstellern Russlands nur in ihren scharfen Kontrasten, fortwährend zwischen Abgründen schwebend, zeigt, gelangte in diesen zwei hervorragenden Vertretern ins schönste Gleichgewicht, dessen wohltuende, überlegene Ruhe alle Werke dieser Dichter so vorteilhaft auszeichnet. Für die russische Kritik ist es bezeichnend, dass man an diesen zwei litterarischen Grössen am meisten gerüttelt hat. Was hat man an Puškin nicht alles auszustellen gehabt! Während dieser nun der Vergangenheit anheimgefallen ist und glücklich zu den von nun an unantastbaren Nationalheroen zugezählt wurde, schaut man auf Turgenjev noch immer zu sehr aus den Perspektiven der Sechziger und Siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und misst seine Werke an den Tendenzen der damaligen gesellschaftlichen Parteien ab. — Man darf Prof. Brückner nicht absprechen, dass er sich redlich Mühe gegeben hat, besonders Puškin über das Niveau der Tagesinteressen emporzuheben. Ja, er tadelt sogar gelegentlich die einheimischen Kritiker, die ihrem ersten, grössten Dichter nicht verzeihen konnten, dass er der Schönheit allein und nicht der Zeit und ihren ephemären Forderungen gedient hat. Der Verf. ist bestrebt, nicht in die Fussstapfen dieser Kritiker zu treten. Dennoch lässt seine Charakteristik Puškins manches zu wünschen übrig. Die grossen poetischen Taten Puškins, dessen schöne Lyrik und Epik werden nur zu schnell abgetan, während der Verf. bei den litterarisch belanglosen Kleinigkeiten und politischen Epigrammen des Dichters mit Vorliebe verweilt. Das schönste Gedicht lässt Prof. Brückner nicht so warm werden, wie ein Epigramm mit revolutionärer Tendenz. — Noch weniger ist aber der Verf. Turgenjev gerecht geworden. Ganz im Geiste der russischen Kritik befasst er sich zu viel mit der vermeintlichen Stellungnahme Turgenjevs zu den damaligen gesellschaftlichen Strömungen und Tagesfragen. Er kritisiert allzusehr an den Ideen des Dichters herum, um zu einem abgerundeten, und ruhigen, diesem Dich-



ter entsprechenden Urteil und dessen rein künstlerischer Bedeutung zu gelangen.

In viel höherem Masse befriedigen die Charakteristiken Tolstojs und Dostojevskijs. Bezüglich dieser zwei Dichter lagen dem Verf. die in der russischen Kritik bahnbrechenden monographischen Arbeiten eines Merežkovskij und Volynskij vor, deren er sich mit Recht reichlich bediente.

Unter den neueren Schriftstellern sind nur noch Čechov und Gorkij ausführlich behandelt, während uns aus der Moderne kaum einige Namen genannt werden. Das Letztere ist um so mehr zu bedauern, als der Verf. in seiner, in demselben Verlage erschienenen „Geschichte der polnischen Litteratur", worin er die polnische Moderne eingehend behandelt, gezeigt hat, dass er lebhaften Sinn, feinen Geschmack, klares Verständnis und sicheres Urteil auch für die modernen litterarischen Strömungen besitzt.

Zum Schlusse möchte ich einige Vorzüge des Verfassers ganz besonders hervorheben. Es wird heute im Westen wohl keinen zweiten Mann geben, der so tiefen Einblick in die oft verworrenen Gänge der russischen Kultur- und Litteraturgeschichte hätte, wie Prof. Brückner. Von Haus aus ein Philologe, ist er durch die in den letzten zehn Jahren betriebenen litterarischen Studien ein kenntnisreicher urteilssicherer Kultur- und Litterarhistoriker geworden, dem bei der Zeichnung von litterarischen Charakteristiken fortwährend Details und Tatsachen in Masse zu Gebote stehen. Sie drängen sich ihm förmlich unter die Feder und färben in markanter Weise seinen Stil. Davon kommt es, dass seine Sätze vollgepfropft und periodenreich sind, strotzend von Parenthesen und Appositionen. Die Diktion ist kurz und gedrängt, die Erzählung skizzierend und aphoristisch. Dies und die vielen nicht näher erklärten Anspielungen bringen es mit sich, dass das Buch keine leichte Lektüre bildet. Überdies hat der Verf. einzelne Kapitel (z. B. über die russische Kritik) ausserhalb des chronologischen Rahmens behandelt.

Wer von der russischen Litteratur keinen Begriff hat, wird aus allen diesen Gründen das Buch Brückners mit geringerem Gewinn lesen können. Auf das Anfangsstudium ist es eben nicht berechnet. Wem aber Russland keine terra incognita mehr ist, der wird darin mancherlei Anregungen finden und das Buch mit wahrem Genuss durchlesen.

Dr. Ivan Prijatelj.



CARLO BONARDI, *Enrico Heine nella letteratura italiana avanti la „rivelazione“ di T. Massarani* (*Guerrazzi — Revere — Nievo — Zanella — un Critico — i primi traduttori*). Livorno, Raffaello Giusti, editore, 1907.

Aus dem Munde gebildeter Italiener hört man häufig das Urteil, dass von den deutschen Dichtern in Italien am bekanntesten und beliebtesten H. Heine sei. Und a priori wird uns das nicht wundern. In seiner Mischung von Gemüt und Witz ist er den Italienern congenial. Gewöhnlich datiert man die Bekanntschaft Italiens mit Heine von Tullo Massarani's Artikeln *Enrico Heine e il movimento letterario in Germania*, die zuerst im *Crepuscolo* Mailands vom 26. April bis 26. Juli 1857 erschienen und erst später in seinen *Studi di letteratura ed arte* bei Le Monnier in Florenz 1873 gesammelt herausgegeben wurden. In vorliegendem Buch hat sich Bonardi die Aufgabe gestellt, zu beweisen, dass Heine schon viel früher in Italien bekannt gewesen ist. Er führt den Nachweis, dass bereits in den dreissiger Jahren und zwar seit Heines Auswanderung nach Paris der deutsche Dichter jenseits der Alpen gelesen wurde. Und zwar hat Frankreich dabei die Vermittlerrolle gespielt. Im Salon der Fürstin Belgiojoso in Paris lernten verschiedene Italiener Heine kennen. In der *Europe littéraire* arbeitete er mit Mammiani zusammen. Aus den französischen Übersetzungen Heinescher Schriften in der *Revue des deux mondes* lernte Guerrazzi den deutschen Dichter kennen. Freilich sind die Reminiszenzen von Heine, die Bonardi in Guerrazzi's Schriften finden will, doch recht geringer Art. Von Heine weit abhängiger ist Revere. In seinen *Bozzetti alpini* und seinen *Marine e paesi* hat er offenbar die Absicht, Heines *Reisebilder* nachzuahmen. Wie er, liebt er es plötzlich vom Idealen ins Triviale hinüberzuspringen und in seinen Aufzählungen die heterogensten Dinge neben einander zu stellen. In seiner Auffassung des Naturgefühls hat er auch grosse Ähnlichkeit mit dem deutschen Dichter. Von allen italienischen Poeten dieser ersten Zeit weist er gewiss am ehesten Heine'sche Züge auf. Viel weniger ist dies bei Nievo der Fall. Eigentümlich ist Zanella's Haltung Heine gegenüber. Zuerst ist er für ihn, den er aus französischen Übersetzungen kennen lernt, begeistert und verbreitet seinen Namen in der Zeitung *il Commune*, nachher aber schlägt er ins Gegenteil um und warnt seine Landsleute vor einem Dichter, dessen Frivolität wie eine Beschimpfung der traurigen Lage Italiens anmutet. Nichtsdestoweniger finden sich in seinen Gedichten Übereinstimmungen mit Heine, denen freilich Bonardi, wie mir scheint.



viel zu grosses Gewicht beilegt. Der letzte Teil von Bonardi's Büchlein ist den Kritikern und den Übersetzungen gewidmet. Unter den ersten hat sich namentlich de Sanctis mit Heine beschäftigt. Die Übersetzungen dieser Zeit sind mit grosser Vorsicht aufzunehmen. Auf sie passt das Wort: *traduttore-traditore*. Wenn man es recht bedenkt, hat man überhaupt den Eindruck, dass bis auf Massarani die Bekanntschaft Italiens mit Heine doch nur recht oberflächlich war. So dürfte denn trotz Bonardi's Buch die frühere Ansicht, dass er erst Heine wirklich und in seiner wahren Gestalt Italien bekannt machte, Manches für sich behalten. Freilich ist es immerhin ein unleugbares Verdienst Bonardi's, die ersten Spuren der Bekanntschaft Italiens mit Heine wieder aufgefunden zu haben.

Heinrich Schneegans.

VITTORIO IMBRIANI: *Studi letterari e bizzarie satiriche* a cura di B. Croce. 1907. Gius. Laterza e figli, tipografi — editori — librai. Bari. L. 5,00. XIV, 483 p.

Worte, Worte, sehr viel Worte, ein Raketenfeuer seltsamer, paradoxer, witzig sein wollender, blendender, weit hergeholter Gedanken! Eine bilderreiche Sprache, sehr viel Patriotismus, sogar speziell neapolitanischer Lokalpatriotismus, recht wenig Sympathie für die Nachbarnationen, fortwährende Digressionen, eine sprunghafte, unruhige Darstellung, ein streitlustiges, zu Ausfällen nach rechts und links stets bereites Temperament, das ist wohl der Eindruck, den diese von seinem Schüler B. Croce aus dem Nachlass oder aus früheren Publikationen herausgegebenen Schriften V. Imbrianis machen werden. Ob sie zum Ruhme des italienischen Ästhetikers beitragen werden, bezweifle ich. Für ein deutsches Publikum sind sie jedenfalls ungeniessbar. Aus den gelehrten oder gelehrt sein wollenden Aufsätzen wird man nichts lernen. Die erste Abhandlung „*Del Valore dell' arte forestiera per gl'Italiani*", die in dem Satze gipfelt, dass die Italiener sich nur dann von ihrem eigenen Wirken eine Idee machen können, wenn sie auch studieren, was die Andern vollbracht haben, rennt offene Türen ein. Gar sonderbar mutet es uns an, wenn V. sich anfangs entschuldigen zu müssen glaubt, dass er von einem fremden Volke wie Deutschland spricht. Wie wenn das eine Beleidigung für Italien wäre? Und dann derartige Bemerkungen: Nur fanatische Deutsche könnten die Nibelungen lesen. Oder die Bezeichnung des Protestantismus als „*nuova barbarie*" p. 18. Auch „*Le leggi dell' Organismo poetico e la storia della letteratura italiana*"



p. 25—115 lehren uns kaum etwas Bedeutenderes. V. sucht nachzuweisen, welches die Gesetze des „litterarischen Organismus" sind und wie sich diese Gesetze in der italienischen Litteratur aussprechen. Drei besondere Momente erkennt er in der künstlerischen Produktion an; er nennt sie „*l'intuizione, l'immaginativa e la caratterizzitiva*" und teilt die italienische Litteratur nach diesen drei Gesichtspunkten ein. Dante, Petrarca, Boccaccio sind Vertreter der „*Intuizione*", ihr Stil ist concis, das Metrum, das sie gebrauchen, die Terzine. Die Periode der „*Immaginativa*", die im Cinquecento ihre höchste Blüte erreicht, ist die Zeit Poliziano's, Ariost's, Tasso's, Marini's, Metastasio's, das Metrum die Oktave, das Charakteristikum des Stiles die Weitschweifigkeit! O Victor Hugo, rührst du dich nicht bei diesen Klängen im Grabe? Freust du dich nicht über diesen gelehrigen Schüler? Das ist Geist von deinem Geiste, Fleisch von deinem Fleische! Solche litterarische Phantastereien hast du auch in die staunende Welt hinausposaunt.

In der dritten Abhandlung „*Giovanni Berchet e il Romanticismo italiano* p. 119—207 hoffte ich endlich etwas Tatsächlicheres zu finden. Ich erwartete eine Abgrenzung der italienischen Romantik gegen die deutsche und französische zu entdecken, aus der sich etwas machen liesse. Aber Imbriani enttäuschte mich grausam. Von seiner Art möge folgender Satz einen Begriff geben: *Il Berchet fece come il condottiere degl' Israeliti*; *percosse lo scoglio con la verga e ne fece zampillar un rigagnolo benefico : chi oserebbe rimproverarnelo sotto pretesto che il vero e legittimo uso delle verghe non è quello lì!*"

In dem Aufsatz *Vito Fornari estetico* schlachtet Imbriani mit wahrer Wollust den biedern Abt aus Molfetta ab, der sich herausgenommen hat, ein Buch *dell 'arte del dire* zu schreiben. Auf beinahe hundert Seiten wird er nicht müde, uns immer wieder zu versichern, dass der Autor zwar ein guter Teufel ist, aber von Methode, von Philosophie und Ästhetik keine Ahnung hat. Aber als ich ihn folgende Liebenswürdigkeiten dem braven Fornari an den Kopf schleudern sah: „*Quanti cenci, quante frasi, quante frasche! e che miseri cenci! e che vacue frasi e pleonastiche, e che secche frasche e seccanti!*, als ich ihn ausrufen hörte „*Ghirigori inutili, perifrasi superflue, circonlocuzioni senza sugo, escusazioni fuor di luogo, introduzioni non occorenti, digressioni malaugurate*", als ich ihn sich beklagen hörte, über Fornari's „*vacuità parolaja*", sagte ich unwillkürlich bei mir: Lieber Imbriani, nimm dein Evangelium und denke über den Passus vom Splitter in des Nächsten Auge und vom Balken in dem eigenen nach.



Gewiss, die Pietät ist ein schöner Zug. Aber B. Croce hat seinem Lehrer nach meiner Ansicht durch die Neuausgabe dieser Aufsätze keinen Dienst geleistet. Kein Mensch würde sich grämen, wenn sie weiter geschlummert hätten, in den Zeitschriften oder Zeitungen, wo sie einst das Licht der Welt erblickt hatten. — Von den späteren sind vielleicht die einen oder die anderen etwas besser, so „*Versificatore e poeta*“ p. 317—349, doch könnte ich nur denjenigen, die sehr viel Zeit zu verlieren haben, raten, das Buch in die Hand zu nehmen. Und nur wer sich vom Charakter des Verfassers ein Bild machen will, kann es mit einigem Nutzen lesen.

Heinrich Schneegans.

KARL VOSSLER, *Salvatore di Giacomo, ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik.* Festgabe für Fritz Neumann. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1908. 90 S. Mark 4.—.

Festlich im Schmuck und in der Stimmung, eine Festgabe im echtesten Sinn, ehrt diese geschmackvolle Publikation den Verfasser, den Verleger, den Gegenstand der Studie und den Jubilar, dem sie zugedacht ist. In seiner besten, frischesten Art entwirft uns Vossler eine anschauliche und fesselnde Skizze vom neapolitanischen Volksgeist, wie er sich in den Liedern dieses urwüchsigen Volksdichters spiegelt, der im bürgerlichen Leben Beamter und Abteilungsvorstand an der Nationalbibliothek seiner Vaterstadt ist; und nicht minder frisch und herzlich sind die Worte, mit denen er seine Gabe Fritz Neumann zum fünfundzwanzigjährigen Professorenjubiläum darbringt, und in denen er der gewinnenden Eigenart des Gefeierten gedenkt: seiner wohltuenden Unmittelbarkeit und seiner unermüdlichen Liebe zu den Hörern und zum Unterricht als Beruf. Möchten sich viele den Mitgenuss an dieser schönen Festgabe gönnen!

Ph. Aug. Becker.



Inhalt

Abhandlungen

Seite.

Vermischtes

Besprechungen

